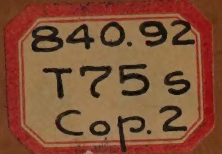


LES SCÈNES HISTORIQUES

ÉTUDE DU THÉATRE LIVRESQUE
A LA VEILLE DU DRAME ROMANTIQUE

DISSERTATION PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DE BRYN MAWR COLLEGE
POUR L'OBTENTION
DU GRADE DE DOCTEUR EN PHILOSOPHIE

PAR

MARTHE TROTAIN



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1923

LES SCÈNES HISTORIQUES

LES SCÈNES HISTORIQUES

ÉTUDE DU THÉATRE LIVRESQUE A LA VEILLE DU DRAME ROMANTIQUE

DISSERTATION PRÉSENTÉE A LA FACULTÉ DE BRYN MAWR COLLÈGE
POUR L'OBTENTION
DU GRADE DE DOCTEUR EN PHILOSOPHIE

PAR

MARTHE TROTAIN



PARIS
LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION
ÉDOUARD CHAMPION
5, QUAI MALAQUAIS, 5

1923

VITA

Je soussignée Marthe Trotain suis née le 3 juin 1895 à Paris, France. Mon père est Émile Trotain et ma mère Jeanne Léguiller. J'ai été élevée à Paris et j'ai suivi les cours des lycées Racine, Lamartine et de Versailles. J'ai obtenu en 1912 le Diplôme de fin d'études secondaires.

J'ai passé en Angleterre les années scolaires 1913-1914 et 1915-1916. J'ai étudié deux ans à la Sorbonne sous la direction de M. Legouis et de M. Travers. En 1916 j'ai reçu le certificat d'aptitude à l'enseignement de l'anglais dans les écoles normales et primaires supérieures et en 1918 le certificat d'aptitude à l'enseignement de l'anglais dans les lycées et collèges.

Pendant les années scolaires 1918-1919 et 1919-20 j'ai bénéficié d'une des bourses offertes par le Collège de Bryn Mawr aux étudiantes étrangères. A Bryn Mawr j'ai suivi les cours du Professeur E. M. Schenck, du Professeur L. M. Donnelly, du Professeur S. C. Chew et du Professeur Gilli.

J'ai passé le 28 janvier 1921 l'examen oral du doctorat. Mon sujet « major » était la littérature française du XVIe siècle à nos jours, et mes sujets « minor », la philologie du vieux français et l'anglais.

Je tiens à exprimer ici ma gratitude au Dr. Schenck du Collège de Bryn Mawr, sous la direction de qui j'ai fait la plus grande partie de mon travail. J'ai indiqué dans l'avant-propos à qui j'étais redevable de l'inspiration et de la conduite de cette dissertation.

BIBLIOGRAPHIE

Pour la bibliographie générale sur ce sujet, je renvoie à la *Bibliographie* de Lanson (Paris, Hachette, 1912), vol. IV, ch. XVI : La préparation du drame romantique, essais non représentés, p. 1370-1371, et à la *Bataille romantique* de Marsan (Paris, Hachette, 1912), chapitre sur le théâtre historique, p. 158-162.

LISTE DES PIÈCES MENTIONNÉES DANS CET OUVRAGE
ET DE LEURS ÉDITIONS SUCCESSIVES

1747. *François II, roi de France, en cinq actes*. S. N., 1747.

1768. *Nouveau théâtre français : François II, roi de France, en 5 actes*, seconde édition. Paris, Prault, 1768.

1819. P.-L. Rœderer, *Le Marguillier de Saint-Eustache, comédie en trois actes et en prose par M. le C. R., pour faire suite au Nouveau théâtre françois du Président Hénault*. Paris, Didot, 1819.

1820. Comte J.-R. de Gain Montagnac, *Théâtre*. Paris, Potey-Petit, 1820 (Charles-Quint à Saint-Juste. La Conjuration des adolescents. Charles Ier).

1823. C. Fauriel, *Le Comte de Carmagnola et Adelghis, tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien*. Paris, Bossange, 1823.

1826. P.-L. Rœderer et A.-M. Rœderer, *Comédies, proverbes, parades*. S. N. Dinan, 1824-1826, 3 vol. (Le fouet de nos pères ou l'éducation de Louis XII en 1469. Le diamant de Charles-Quint. Le Marguillier de Saint-Eustache). Tirage à 100 exemplaires.

1826. L. Vitet, *Les Barricades, scènes historiques*. Paris, Brière (2e édition la même année).

1826. Ch. d'Outrepont, *La Saint-Barthélemy, drame en plusieurs scènes*. Paris, Didot, 1826.

1826. Ch. d'Outrepont, *La mort de Henri III ou les Ligueurs, drame en plusieurs scènes*. Paris, Didot, 1826.

1827. P.-L. Rœderer, *Comédies historiques. Nouvelle édition*

suivie de la mort de Henri IV, fragment d'histoire dialoguée. Paris, Lachevardière, 1827.

1827. L. Vitet, *Les Barricades, ... 3e édition, revue.* Paris, Renouard.

1827. L. Vitet, *Les États de Blois ou la mort de MM. de Guise.* Paris, Ponthieu (2e édition la même année).

1827. Ch. d'Outrepont, *La Mort de Charles Ier, roi d'Angleterre, drame en quarante-deux scènes.* Paris, Didot.

1827. M. de Fongeray (Dittmer et Cavé), *Les soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques.* Paris, Moutardier (Tome I, 2e et 3e édit., la même année).

1828. Vtsse de Chamilly (Lœve Veymars, Romieu et Vanderburch), *Scènes contemporaines.* Paris, U. Canel, 1828.

1828. L. Vitet, *Les États de Blois... 3e édition revue et augmentée.* Paris, Ponthieu, 1828.

1828. M. de Fongeray, *Les soirées de Neuilly...* tome II. Paris, Moutardier (2e et 3e édit. la même année, 4e édit. du tome I).

1828. Vtesse de Chamilly, *Scènes contemporaines. Seconde édition, augmentée du* 18 *Brumaire.* Paris, U. Canel.

1828. P. Mérimée, *La Jacquerie, scènes féodales, suivie de la famille de Carvajal, drame.* Paris, Brissot-Thivars.

1828. A. Duchatellier, *La mort de Louis XVI, scènes historiques.* Paris, Moutardier, 1828.

1829. A. Dumas, *Henri III et sa cour.* Paris, Vezard, 1829.

1829. L. Vitet, *La mort de Henri III. Août* 1589, *scènes historiques.* Paris, Fournier (2e édit., la même année).

1829. S. Germeau, *La réforme en* 1560 *ou le tumulte d'Amboise; scènes historiques.* Paris, Levavasseur et Canel, 1829.

1829. Th. Lavallée, *Jean sans Peur, duc de Bourgogne, scènes historiques; Première partie, La mort du duc d'Orléans. Novembre* 1407. Paris, Lecointe, 1829.

1829. Régnier d'Estourbet, *Les Septembriseurs, scènes historiques.* Paris, Delangle, 1829.

1829. D. Duchatellier, *Théâtre historique de la Révolution. Deuxième livraison. La mort des Girondins.* Paris, Rapilly, 1829.

1830. L. Vitet, *La Ligue, scènes historiques. Première partie. Les Barricades.* Paris, Fournier (4e édition. Préface nouvelle).

1830. P.-L. Rœderer, *Le Budget de Henri III ou les premiers États de Blois.* Paris, Bossange, 1830.

1830. P.-L. Rœderer, *La proscription de la Saint-Barthélemy. Fragment d'histoire dialoguée.* Paris, Bossange, 1830.

1830. Saint Esteben, *La Mort de Coligny ou la nuit de la Saint-Barthélemy*, 1572, *scènes historiques*. Paris, Fournier, 1830.

1830. P. C. Ducancel, *Esquisses dramatiques du gouvernement révolutionnaire de France aux années* 1793, 1794 *et* 1795. Paris, Bricon (*L'intérieur des comités révolutionnaires, l'an II, le thé à la mode*.)

1830. P. Mérimée, *Les Mécontens*, 1810 (*Revue de Paris*, tome XII).

1831. H. Bonnias, *Le 9 Thermidor ou la mort de Robespierre, drame historique non représenté*. Paris, Moutardier, 1831.

1832. A.-M. Rœderer, *Intrigues politiques et galantes de la cour de France*. Paris, Gosselin, 1832.

1832. Cordelier-Delanoue, *Le Barbier de Louis XI*, 1439-1483. Paris, Mme Charles Bechet, 1832.

1832. E. d'Anglemont, *Le Duc d'Enghien, histoire-drame*. Paris, Mame-Delaunay.

AVANT-PROPOS

Ce travail a été écrit sous la direction de Miss Schenck. Je lui suis redevable à la fois de l'inspiration première qui m'a engagée dans ces recherches et des conseils éclairés qui m'ont permis de les mener à bien. Lorsque je suivais son cours sur le théâtre en 1918-19, nous avons été frappées de la présence nombreuse de pièces non représentées et qui néanmoins jouèrent un rôle dans l'histoire littéraire. Elles étaient peu connues et c'est alors que Miss Schenck me suggéra une étude du théâtre livresque. De retour en France, je soumis ce projet à M. Lanson qui le jugea intéressant et me conseilla de me limiter à l'étude d'une période. Depuis deux ans nous nous étions spécialisées dans l'histoire du romantisme. Un goût personnel me portait vers les mémoires et les chroniques. Je résolus de m'attacher à l'étude des scènes historiques qui préparèrent la formation du drame romantique.

Dans ce genre des scènes historiques, j'ai écarté celles qui se rapportaient à l'histoire contemporaine et n'ai considéré que celles qui voulurent dépeindre une époque disparue. Je n'ai pas craint de limiter ainsi mon travail. A un moment où s'éveillait le sens de la « couleur locale », il m'a paru intéressant d'en apprécier la vérité chez les auteurs qui se servirent de la forme dramatique pour l'exprimer plus complètement.

Pour préciser la portée de mon sujet, j'ai cru utile de donner dans le premier chapitre un aperçu général sur l'ensemble du théâtre historique. Il m'a fallu ensuite esquisser les raisons de cette nouvelle orientation littéraire. Puis je me suis consacrée à une étude détaillée des différents auteurs qui illustraient

le genre, en essayant par des citations de donner une idée de l'originalité des vues et de la valeur de l'exécution.

A la fin de cette étude, je tiens à exprimer ma reconnaissance aux maîtres qui m'ont aidée : à M. Lanson, qui a bien voulu orienter mon travail quand j'étais à Paris ; à Miss Schenck, pour la sollicitude qu'elle m'a toujours témoignée pendant mes années d'étude sous sa direction ; à Mlle Pardé enfin, à qui je sais un gré infini d'avoir bien voulu relire ces épreuves et les corriger.

CHAPITRE PREMIER

DU THÉATRE HISTORIQUE EN GÉNÉRAL DE 1820 A 1830 [1]

Diversité des œuvres. — Orientation commune vers l'histoire dans les genres classiques : comédies, tragédies. — Développement d'un nouveau genre : celui des scènes historiques. — Dramatisation de l'histoire.

Si l'on étudie les productions dramatiques non représentées du début de la période romantique entre 1820 et 1830, on se trouve en présence d'une floraison hétéroclite d'œuvres sans cohésion, d'une diversité de types qu'augmentent encore les conditions spéciales dans lesquelles elles furent écrites. Toutes relèvent du théâtre, mais du théâtre en liberté, de celui qui se dérobe aux exigences de la scène, à la férule dogmatique des poétiques, et chacune tente, plus ou moins, et par des moyens divers, en dehors du théâtre, de renouveler le théâtre.

C'est, au fond, ce qui explique l'apparition de ces tentatives séparées, sans valeur intrinsèque, qui n'ont d'intérêt pour nous que par l'effort total qu'elles représentent et une orientation commune vers le genre historique.

Toutes, en effet, en abordant la forme dramatique, semblent s'efforcer de rénover les genres accrédités ou d'inaugurer de nouvelles poétiques en faisant appel à l'histoire.

La comédie se fait anecdotique. Elle attaque l'histoire par les petits côtés de la politique et des intrigues de cour. *Les Intrigues Politiques et Galantes* du baron H.-M. Rœderer [2]

1. Voir Jules Marsan. *Le Ehéâtre historique et le Romantisme*. R.H.L. 1910. Réimprimé dans *La Bataille romantique*, Hachette, 1912.

2. *Intrigues politiques et galantes de la cour de France sous Charles IX, Louis XIII, Louis XIV, le Régent et Louis XV*, mises en comédies par Antoine-Marie Rœderer, ancien préfet. Paris, Gosselin, 1832. La date

donnent le ton du genre. Le départ de Henri IV pour la Pologne ; une fredaine de Louis XIV avec la belle jardinière, un matin dans la serre de l'orangerie ; un épisode des relations, depuis si fameuses, de Buckingham et d'Anne d'Autriche ; un échange de lettres et de visites de cellule à cellule entre deux prisonniers à la Bastille, dont l'un se tronve être Mlle Delauney et l'autre le chevalier Dumesnil, les complications, les jalousies de rigueur, et l'accord final quand arrive l'ordre d'élargissement ; les tribulations du chevalier Bassompierre pendant le siège de Montauban, la nécessité où il se trouve d'épouser une fiancée délaissée qui s'attache à ses pas sous le travesti d'un page ; tels sont les sujets de ces comédies historiques, artificielles, pitoyablement vides d'émotion et de vérité psychologique. Elles sont encore du XVIIIe siècle, par la verve libertine, les invraisemblances et l'intrigue (lettres interceptées, travestissement, etc.). Le sens historique, malgré l'étalage extérieur des mots soi-disant historiques et de citations textuelles des vieilles chroniques, n'y trouve point sa place. Ces interpolations archaïques contrastent singulièrement avec la phraséologie d'usage des comédies galantes et font ressortir la fadeur générale du style.

Ce qu'il importe de noter, c'est le souci de donner un caractère d'authenticité à l'intrigue, à l'aide de citations des sources[1] et le désir irréalisé de peindre les mœurs d'une époque.

Ce souci d'historien psychologue est plus explicite encore dans les comédies du comte P.-L. Rœderer, père du précédent. Retiré de sa charge au Parlement, il emploie ses soirées d'hiver dans sa propriété de Bois-Rousselles à écrire des piécettes historiques ; écartant le badinage du genre anecdo-

de composition de ces comédies précède de beaucoup celle de la publication. Quelques-unes furent écrites dès 1821.

1. Sources de *Bassompierre, ou le courtisan dans l'embarras :* les *Mémoires de Bassompierre*, t. III, p. 17 à 22. Sources de *Une Matinée de Louis XIV : Histoire des amours de Louis XIV*, par Boissy, t. IV, p. 218 à 224. Paris, 1808.

tique cultivé par son fils, il s'attache à l'étude des caractères. Le Marguillier de Saint-Eustache est « un de ces hommes qui se mettent en avant dans les temps de trouble, viennent toujours au service du plus fort, sont les premiers à saluer le parti triomphant et à solliciter ses faveurs »[1]. Le personnage principal du *Fouet de nos Pères* est un courtisan qui, pour infliger au jeune roi le châtiment qu'ordonnait sa mère, était obligé de se masquer et de se déguiser si bien qu'il ne pût être soupçonné[2].

« Le caractère de ce gentilhomme, sa double face, cette hypocrisie qui veut dérober aux regards des autres un acte dont son orgueil ne peut absoudre la bassesse, m'ont donc paru mériter les honneurs de la scène comique »[3].

Conception fort classique, somme toute, que celle qui fait de la comédie l'étude d'un caractère. Classique, Rœderer l'était jusque dans ses innovations. Dans sa *Correspondance*, il se défend à grands cris de donner dans le romantisme, distingue la comédie historique de la comédie romantique, « genre bâtard et ignoble[4] », et ne conçoit pas une action dramatique sans le respect des unités, des convenances et de la vraisemblance.

Mais ces caractères qu'il se complaît à faire évoluer sous nos yeux, où va-t-il les chercher ? Dans l'histoire. Ce n'est plus le type abstrait, largement humain de la comédie clas-

1. *Le Marguillier de Saint-Eustache*. Comédie en trois actes et en prose par M. le comte P. L. Rœderer pour faire suite au nouveau théâtre français du président Hénault. Paris, Imbert, 1818 (préface).

2. P.-L. Rœderer et A.-M. Rœderer, *Comédies, Proverbes et Parades*. Dinan, 1824-1826 (Le fouet de nos pères ou l'éducation de Louis XII en 1469. Le diamant de Charles-Quint, le Marguillier de Saint-Eustache). Préface du *Fouet de nos pères*.

3. *Œuvres de P. L. Rœderer pair de France, membre de l'Institut*, publiées par son fils, le baron A.-M. Rœderer. Firmin-Didot, 1859, t. VIII, *Correspondance*. Plombières, 24 juillet 1828, à son fils Antoine-Marie.

4. *Ibid*. A son fils. Plombières, 24 juillet 1828.

sique, c'est un individu, un être particulier dont les faits et gestes, les travers journaliers nous sont connus.

Cette substitution du particulier au général, du concret à l'abstrait, ne révèle-t-elle pas un désir inconscient de chercher ailleurs que dans les voies rebattues de la comédie les éléments de l'étude psychologique ? Ces éléments, l'histoire les fournit avec son pesant appareil de pièces à l'appui, de préfaces justificatives, explicatives, sans modifier par ailleurs la structure même du genre. Les pièces sont jouables et si elles n'ont pas été représentées, c'est « que c'est impossible. On déclame cela comme du mélo » [1].

Le résultat obtenu est analogue à celui du baron Rœderer : l'intention était bonne, mais tous deux échouèrent en voulant réaliser leur tentative. Si les pièces du comte de Rœderer nous intéressent davantage, c'est qu'il a suivi l'histoire de beaucoup plus près, et que les hors-d'œuvre de citations, chroniques savoureuses, font passer sur l'insignifiance de ce qui lui appartient en propre.

Au même titre que l'histoire des temps passés, l'histoire contemporaine, et avec elle la satire politique, envahissent la comédie.

A l'exception du *XVIII Brumaire* et de la *Conspiration de Malet*, c'est de la comédie de mœurs que nous offrent les *Esquisses dramatiques* de Fongeray [2] et de la vicomtesse de Chamilly [3], mais de la comédie de mœurs fortement teintée de politique. Témoins ces piécettes, *le Prêtre marié, la Pièce de circonstance, la Quête, Une Conspiration de province, les Alliés à Paris*. Elles sont le reflet d'une époque d'hypocrisie religieuse et d'opportunisme politique. État d'esprit qui s'explique par l'instabilité des gouvernements et la brusque

1. *Correspondance*. A son fils Antoine-Marie. Bois-Roussel, II de l'an 1829.

2. M. de Fongeray (Dittmer et Cavé), *Les Soirées de Neuilly, esquisses dramatiques et historiques*. Paris, Moutardier, 1827.

3. Vicomtesse de Chamilly (Loeve Veimars, Romieu et Vanderbuch). *Scènes contemporaines*. Paris, U. Canel, 1827.

succession au pouvoir des partis contraires. Voilà ce que dénoncent d'une plume alerte et souvent mordante Lœve Veimars et Dittmer et Cavé.

La comédie des *Mécontens* [1] de Mérimée traite un sujet analogue : la conspiration de quelques royalistes sous l'Empire pour renverser Napoléon ; le chef du parti devient chambellan de l'Impératrice, et la conspiration se trouve dissoute par un ralliement immédiat à la cause de l'Empereur.

Ce n'est pas seulement la comédie qui se trouve modifiée par le goût du jour pour les sujets historiques. Le genre tragique subit une transformation analogue. Je ne parlerai pas des tragédies de C. Delavigne, de Soumet, de Guiraud. Elles sont conformes aux règles, furent représentées et sont en dehors de mon sujet ; mais il en est d'autres qui rompent délibérément avec le genre épuisé des œuvres conçues et exécutées selon les règles.

Je veux parler des *Tragédies en prose* de Gain Montagnac [2]. Elles sont si peu conformes au genre qu'il éprouve le besoin de se disculper dans une préface, bien que toute idée de représentation ait été écartée, dès l'abord, par le caractère anormal de ses ouvrages.

« *La mort de Charles-Quint* n'est ni une tragédie, ni un drame, et toutefois est-ce peut-être autre chose qu'une suite de dialogues. Si cet ouvrage se trouvait avoir quelque degré de mérite et de vérité, s'il devait demeurer enfin, le public, tôt ou tard, fixerait sa classe ou son rang [3]. »

Mêmes excuses dans la préface de son *Charles Ier :*

« J'ai osé intituler cet ouvrage tragédie quoique toutes les règles françaises y soient violées. Mais, de bonne foi, quel moyen y aurait

1. P. Mérimée, *Les Mécontents* (*Revue de Paris*, mars 1830, t. XII).
2. Comte J.-R. de Gain Montagnac, *Théâtre*, Paris, Potey, Petit, 1820 (Charles-Quint à Saint-Juste. La conjuration des adolescents. Charles Ier).
3. *Charles-Quint à Saint-Just.* Préface, *op. cit.*

il de peindre une telle action dans le cadre étroit des vingt-quatre heures [1] ? »

Et ce qui justifie cette émancipation, c'est la peinture d'un tableau d'histoire, à l'imitation du théâtre étranger, anglais et allemand, mais particulièrement du théâtre anglais [2].

A cet égard, les ouvrages de Gain sont significatifs. Shakespeare, puisque c'est évidemment de lui qu'il s'agit, n'était pas inconnu. On l'avait découvert, à vrai dire, depuis plus d'un demi-siècle. On sait avec quelles timidités, quelles mutilations il fut traduit par La Place, Le Tourneur, et finalement adapté au goût de la scène française par la main impitoyablement bienséante de Ducis. Mais personne n'avait tenté jusqu'alors de transporter chez nous tout le système dramatique anglais en sortant des époques consacrées par Shakespeare.

La fameuse préface du *François II* du Président Hénault, n'enlève rien de son originalité à la tentative de Gain. Le premier faisait de l'histoire, et rien que de l'histoire, avec quel succès on le verra plus loin, tandis que Gain Montagnac fait du théâtre. Et ce théâtre, né du désir de se libérer des conventions puériles du système classique, c'est encore par l'histoire qu'il va se rénover.

« Si j'avais connu le besoin de mon siècle, si j'avais réussi à faire parler aux hommes de l'histoire leur vraie langue, si quelquefois enfin j'étais parvenu à émouvoir ou à toucher, en gardant la vérité ou la ressemblance, ...ces ouvrages demeureraient [3]. »

Faire parler aux hommes de l'histoire leur vraie langue, retrouver la psychologie d'une époque disparue, Gain s'y entend mieux que les Rœderer, avec tout l'étalage ostentatoire de leurs mots historiques. Ce n'est pas en vain qu'il

1. *Charles Ier*. Préface, *op. cit.*

2. Charles de Rémusat, *La Révolution au Théâtre*. Lycée français, t. V. Paris, 1820. Premier article. « Le cadre et la forme de ces drames sont empruntés de l'Angleterre et de l'Allemagne. »

3. Gain Montagnac, *op. cit. Discours préliminaire.*

avait « dépensé dans ce travail une sérieuse connaissance des hommes [1] ».

Ce n'est guère autre chose que l'étude d'un état d'âme que le sujet de *Charles-Quint à Saint-Juste* [2]. État d'âme dont la vérité s'impose à nous, tant par la simplicité du dialogue que par l'atmosphère de paix qui se dégage de ces larges tableaux de la vallée d'Estramadure, plastiques et sobres. La peinture de la vie monacale, l'étude fouillée du caractère de l'empereur, passant du contentement paisible des premiers jours de retraite à la lassitude, l'impatience de son oisiveté, la contrition et la mort finale, voilà le sujet qui convenait au talent plus psychologique que dramatique de Gain Montagnac.

Cette même lenteur d'action, la prédominance donnée aux études de caractères, aux effets de réalisme pittoresque, caractérisent la mort de *Charles Ier* [3]. Drame vaste, un peu diffus, épisodique, où l'on sent l'effort pour ramasser autour d'une intrigue, dont le développement est secondaire, les aspects variés de la vie d'une époque.

A côté des genres classiques, il s'en développe un autre : celui des scènes historiques. Celles-ci s'inspirent de sujets d'actualité, alimentés par les épisodes de l'époque dramatique et troublée que venait de traverser a génération des écrivains de 1825.

C'est ainsi que Duchatellier écrit une *Mort de Louis XVI* [4]; Lœve Veimars, *Le XVIII Brumaire* [5]; Dittmer et Cavé, la *Conspiration de Malet* [6], et E. d'Anglemont, *Le Duc d'Enghien* [7].

Ces scènes historiques, drames ou histoires-drames, suivant leur dénomination, procèdent de la conviction de l'auteur

1. Gain Montagnac, *op. cit. Discours préliminaire.*
2. Gain Montagnac, *Théâtre, op. cit.*
3. *Ibid.*
4. A. Duchatellier, *La Mort de Louis XVI.* Scènes historiques. Paris, Moutardier, 1828.
5. V. de Chamilly, *Scènes contemporaines*, 2e édition, plus *Le 18 brumaire*. Paris, 1828.
6. *Les soirées de Neuilly, op. cit.*
7. E. d'Anglemont, *Le duc d'Enghien.* Histoire-drame. Paris, 1832.

« qu'on peut tirer un grand avantage des formes dramatiques pour l'histoire et la peinture des grands événements [1] ».

C'est en effet de l'histoire, décrite avec exactitude et parfois avec une poignante intensité dramatique, que nous trouvons dans ces successions de scènes épisodiques, plaquées les unes à côté des autres, sans égard aux unités ni à la conduite d'une intrigue autre que l'enchaînement chronologique des faits.

Ce que Dittmer et Cavé, Lœve Veimars, firent pour l'histoire contemporaine, d'autres le firent pour l'histoire du temps passé. Depuis quelque temps, certaines époques hantaient l'imagination, entre autres celles des guerres de religion, le règne de Henri IV, la Ligue et les Guises. Déjà Mercier [2] s'y était attaqué ; avec lui, le drame historique avait fleuri au XVIIIe siècle. Mais les moyens de documentation dont on disposait étaient encore trop imparfaits et maniés par des mains trop malhabiles pour que ces tentatives fussent autre chose que de grossiers travestis modernes d'une époque totalement incomprise.

C'est une reconstitution bien autrement sérieuse qu'entreprennent entre 1820 et 1830 Rœderer, d'Outrepont et surtout Vitet. C'est de l'histoire qu'ils font et en historiens, avec étude préalable de l'époque, des faits et des mœurs. Ils puisent ces renseignements dans les chroniques nouvellement publiées ; leurs œuvres sont précédées de pièces explicatives pour justifier l'humeur des personnages et le ton général de l'ouvrage. En un mot, ils visent à la reconstitution du passé dans toute sa vérité et empruntent la forme dramatique comme moyen d'expression de cette vérité.

On voit sous quels aspects variés l'histoire entre au théâtre au XIXe siècle ; subrepticement, en quelque sorte, en dehors de la scène, toujours officiellement consacrée aux genres classiques.

1. Préface de la *mort de Louis XVI*, *op. cit.*

2. Voir Mercier, *Œuvres dramatiques*, 1776. 2 vol. in-8. Théâtre complet 1778-84. 4 vol. in-8. En particulier, sa *destruction de la Ligue. Childéric Ier, roi de France. Jean Hennuyer, évêque de Lisieux.*

Des tentatives poussées dans tous les genres, comédies anecdotiques, psychologiques, dont les traits sont authentiques, tragédies historiques, puis de l'histoire pure, voilà ce que nous trouvons.

Le manque de cohésion entre tous ces genres, l'impossibilité où l'on se trouve de les rapprocher, de les faire converger autour d'un modèle fixe, attestent l'effervescence de cette époque. On tâtonne, on veut refaire l'ancien, trouver du nouveau. Le salut est dans l'histoire. C'est bien, en effet, de l'histoire que sortira le nouveau genre, le drame romantique, mais de l'histoire fondue au creuset du mélodrame. Laissant de côté tout ce que celui-ci put apporter de moyens scéniques et de psychologie rudimentaire propre à gagner la foule, j'ai cru intéressant de remonter à l'origine de ce goût de l'histoire conçue sous une forme dramatique. L'intérêt est d'étudier la réalisation du genre chez celui qui le préserve de l'oubli, d'en apprécier la valeur artistique et de mesurer son apport à la formation du drame romantique.

CHAPITRE II

DES ORIGINES DU MOUVEMENT

I. Décadence des genres classiques. — Comparaison avec le théâtre étranger. — Les critiques du système dramatique : Schlegel, Madame de Staël, Stendhal, Manzoni, Rémusat. — II. Développement du goût de l'histoire au XVIII[e] siècle. — Contribution des grands critiques. — Influence de Chateaubriand, Walter Scott sur l'histoire, la littérature. — Résultat : éveil du sens de la couleur locale.

C'est au XVIII[e] siècle qu'il faut remonter pour trouver l'origine de ces transformations. Les causes profondes en sont bien connues. C'est un lieu commun de parler de la décadence de la tragédie. Figée dans les formes qu'avaient consacrées Racine et Corneille, on n'y trouve plus après eux la vérité psychologique, unique soutien de l'action classique. Elle devient un problème roulant sur les artifices convenus d'incognitos, de reconnaissances enchevêtrées, poussées jusqu'à l'extravagance avec Crébillon.

La comédie périclite également. Elle ne se maintient déjà plus avec Regnard à la hauteur où l'avait portée Molière ; nous la voyons faire des compromis avec la sensibilité du temps ; il en naît le genre éphémère de la comédie larmoyante ; la vogue passe un moment au drame ; l'engouement du début, qu'avivait l'introduction de drames étrangers sur la scène, une fois calmé, notre théâtre se retrouve dans le même état, stérile et vaguement inquiet. Ce n'est pas sur le mélodrame, issu du drame, et qui va drainer les innovations des théâtres populaires, que l'on pouvait compter pour rendre à la scène de la comédie française son éclat de jadis. Un dégoût général se fait sentir, les critiques s'élèvent de toutes parts.

Elles viennent d'abord de l'étranger qui nous renvoie par l'intermédiaire de Schlegel et de Mme de Staël bien des opinions émises par Diderot sur la poésie dramatique quand il voulut justifier le genre qu'il innovait [1]. Mais Diderot lui-même est méconnu des grands agitateurs d'idées du début du siècle. C'est à Mme de Staël avec son livre de *l'Allemagne*, au cours de *Littérature dramatique* de A. W. Schlegel, professé en allemand et traduit par Mme Necker de Saussure, à Sismondi, et surtout à Manzoni, que revient le mérite d'avoir exprimé le mécontentement où le système classique laissait les contemporains [2]. Ils en ont précisé les causes par une critique de détails et ont suggéré quelques réformes constructives qui, avec le temps et l'effort accumulé de toute une génération, portèrent leur fruit.

La comparaison de notre théâtre avec celui de Shakespeare sert de point de départ à leur critique. Cette comparaison, mettant en présence deux conceptions irréductibles de la scène, dégage les excès auxquels s'était livré notre théâtre.

D'une part, on se trouve en face d'un théâtre d'érudition, savant, raisonné, élaboré d'après la poétique d'Aristote dont on resserre encore les limitations de lieu et de temps [3] pour donner à la représentation le maximum de vraisemblance logique, pour satisfaire l'intelligence, le bon sens, à l'exclusion

1. Voir Diderot, *Le Fils naturel*, ou les épreuves de la vertu. Comédie en 5 actes et en prose. *Les entretiens du Fils naturel. Le Père de famille.* Comédie en 5 actes et en prose. *De la Poésie dramatique.* Œuvres complètes de Diderot, t. VII. Paris, Garnier, 1875.

2. Madame de Staël, *De l'Allemagne*. Londres, 1814. 3 vol. in-8.

— *Cours de Littérature dramatique*, par A. W. Schlegel, traduit de l'allemand. Paris, J.-J. Paschoud, 1814.

— *La Littérature du Midi de l'Europe*, par J. C. U. Simonde de Sismondi. Paris, 3e éd., 1829.

— *Lettre sur l'unité de lieu et l'unité de temps*. Traduite par Fauriel, à la suite de la traduction du Théâtre de Manzoni. Paris, Bossange, 1823.

— Voir Sourieau, *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique*. Paris, Hachette, 1885. Deuxième partie. Chap. II : *Les théoriciens du romantisme*.

3. Aristote, *Art poétique*. Chapitre Ier : « La tragédie tâche de se renfermer dans un tour de soleil ou s'étend peu au delà. »

de l'imagination et de la sensibilité. D'autre part, en Angleterre, c'est une éclosion populaire. Les infiltrations classiques qui se firent sentir, elles aussi, à l'époque de la Renaissance anglaise, eurent bien une influence sur le théâtre. Tout un courant du théâtre élizabethin témoigne de l'influence de Sénèque, mais on n'emprunte aux Anciens que les éléments extérieurs, concrets et pittoresques de leur drame : le type de pièces à revanche et ce qu'elles comportent d'émotions violentes et de mise en scène à grand spectacle. La charpente reste intacte; aussi décousue, complexe, mêlant le comique et le tragique, la foule et les grands, que l'étaient les productions dramatiques du moyen âge. Il s'ensuit une exubérance, un fourmillement de vie parfois poussés jusqu'à l'incohérence, mais une vérité psychologique, une vivacité d'action qui justifie la faveur dont jouissait ce genre parmi les adversaires les plus déclarés du théâtre « barbare » [1].

Rien de plus naturel, donc, que les unités, distinction essentielle entre le théâtre régulier et le théâtre irrégulier, semblent être la cause de la stérilité actuelle. On va critiquer la charpente de la tragédie, faute de pouvoir couler dans ce moule étroit la matière riche en observation des hommes qui avait suffi à Corneille et à Racine.

C'est un cri unanime : Schlegel [2] rappelle que les unités telles que les entendent les Français n'existent pas dans Aristote ; il exige le maintien essentiel de l'unité d'action [3], mais critique celles de temps et de lieu [4].

Chez Mme de Staël, qui se fait volontiers l'écho des idées d'Allemagne, même distinction [5].

1. Voir Voltaire, *Lettres Philosophiques* (éd. Lanson, Paris, 1909, XVIIIe lettre, pp. 79-88).
2. Schlegel, *op. cit.*, t. II, pp. 108-117.
3. *Ibid.*, pp. 86-87.
4. *Ibid.*, pp. 117-119. « Les changements de temps et de lieux dans un drame, supposé qu'on leur ait donné de l'influence sur l'âme des personnages, sont de véritables beautés. » P. 132.
5. Mme de Stael, *De l'Allemagne*. Paris, Charpentier, 1886, p. 209

« Des trois unités, il n'y en a qu'une importante, celle d'action, et l'on ne peut jamais considérer les autres que comme lui étant subordonnées. Or, si la vérité de l'action perd à la nécessité puérile de ne pas changer de lieu et de se borner à vingt-quatre heures, imposer cette nécessité, c'est soumettre le génie dramatique à une gêne dans le genre de celle des acrostiches, gêne qui sacrifie le fond à la forme. »

De même chez Sismondi [1]. Enfin Manzoni écrit en réponse à M. Chauvet la fameuse lettre sur les unités de lieu et de temps [2]. Celles-ci lui paraissent nuire à la vérité historique

« et étant donné la tendance historique que le théâtre français semble prendre depuis quelque temps, il est fort probable qu'on aura plus d'occasions de constater les inconvénients de la règle des deux unités [3]. »

Avec les unités, c'est tout l'appareil de la tragédie qu'on attaque : les récits [4], les rôles de confidents [5], les expositions [6].

A la génération des grands critiques, brasseurs d'idées générales, soucieux d'esthétique, de philosophie de l'art, succède celle des polémistes, des gens dans la mêlée. La même année où Fauriel traduit le *Théâtre de Manzoni*, Stendhal écrit son *Racine et Shakespeare*, œuvre de parti, mordante, ironique [7]. Trois ans auparavant, en 1820, à l'apparition du théâtre du comte J.-R. de Gain Montagnac [8], Charles de Rémusat fait

1. *De la littérature du Midi de l'Europe, op. cit.*, p. 486.
2. Voir J. Marsan, *Le Théâtre historique et le Romantisme, op. cit.*, pp. 115-125.
3. Manzoni, *Théâtre*, traduit par Fauriel. Paris, Bossange, 1834, p. 365.
4. Schlegel, *op. cit.*, II, pp. 106-107.
5. *Allemagne, op. cit.*, pp. 234-238.
6. *Racine et Shakespeare*. Études sur le Romantisme, par Stendhal. Paris, 1854. Dans la partie négative, il reprend les idées émises avant lui sur l'unité de temps et de lieu, pp. 7, 9, 41, 159, 234, 237.
7. *Op. cit.*
8. *La révolution au théâtre, op. cit.* Premier article, p. 16 : « Il semble que tous les anciens moyens de l'émouvoir aient perdu leur efficacité. En vain cherche-t-on à les renouveler en les déguisant avec soin, en les engageant dans de nouvelles combinaisons ; il les reconnaît et s'ennuie. En vain change-t-on les noms, les costumes, les décorations... Il y a

paraître dans le *Lycée français* son article sur la *Révolution au Théâtre*. Il constate un dégoût marqué du public pour tous les ouvrages conçus et exécutés dans les règles. « Convenons », écrit-il, « que le système dans lequel ils (Corneille et Racine) ont excellé a perdu de sa force et ne se prête plus à nos besoins [1] ». Mais à l'encontre des critiques déjà cités ce n'est pas la construction qu'il attaque, il est trop classique pour accepter l'introduction du théâtre irrégulier et ne pas sentir que la tragédie se meurt faute de vérité et de profondeur dans l'étude des caractères, non par défaut de structure [2].

Enfin, l'objection partant d'un point de vue national et français est formulée par Gain Montagnac lui-même :

« Après les révolutions de France et d'Europe, auprès desquelles les guerres civiles de Corneille étaient des jeux d'enfants, le théâtre ne répond plus aux besoins de cette société. Nous avons besoin désormais d'un art plus simple, plus près de la nature et de la

même de certains effets de théâtre tellement usés qu'il a fallu y renoncer de ce fait ; témoin les suicides des jeunes princesses et les récits des confidents. Évidemment il faut inventer pour remuer ce public difficile et blasé. »

1. *Ibid.* Premier article.

2. *Ibid.* Premier article, p. 22 : « Certes, je ne leur conseille, je ne leur demande pas l'extrême liberté des théâtres étrangers, ce mépris de toute vraisemblance qui nuit à la clarté et à l'effet de l'action théâtrale comme au développement et à la vivacité des sentiments ; je ne leur conseille, je ne leur demande pas cette imitation servile de la réalité qui ne craint point d'allier dans le même ouvrage... la pompe et la grossièreté, les bouffonneries et les déclamations. Mais je conseille et je demande cette liberté intelligente qui ne se fait pas scrupule d'étendre les clauses de la convention sur laquelle repose tout art dramatique, qui transporte sur le théâtre les hommes tels qu'ils sont, avec leurs faiblesses, leurs incohérences et leurs inégalités, qui ne mutile pas enfin les événements et leur conserve, non pas une minutieuse fidélité dans les détails, mais la vérité historique...

C'est dans la marche de l'intrigue, c'est dans la peinture des individus et dans le ton du dialogue qu'il faut innover plutôt que dans la construction, en quelque sorte matérielle, de la tragédie. Les changements trop fréquents de décorations, la multitude des personnages et la prolongation démesurée de l'action sont autant de violences faites à l'illusion théâtrale déjà si peu respectée ; et l'on ne doit recourir à ces moyens d'exception qu'avec une extrême réserve et lorsque la nature du sujet l'exige impérieusement. »

vérité. On ne pourra plus commander notre intérêt qu'en nous montrant les hommes qui ont influé sur le sort des peuples, tels qu'ils ont été en effet, en les faisant agir et parler comme nous pensons qu'ils ont dû agir et parler [1]. »

C'est ce point de vue national, ce retour à l'histoire du pays qui va l'emporter. Déjà au XVIIIe siècle le mouvement se dessinait [2]. Ce sont les tragédies historiques de Voltaire, prises en dehors de l'époque gréco-romaine : *Tancrède, l'Orphelin de la Chine,* etc.; les comédies historiques : *La Partie de chasse de Henri IV,* de Collé, traduite de l'anglais, reprend avec succès l'épisode du roi incognito parmi ses sujets. Et surtout, c'est le drame [3]. En partie sous l'influence de la *Henriade,* on se reporte vers la période des guerres de religion, Mercier écrit la *Destruction de la Ligue, Jean Hennuyer ;* un *Louis XI* également et un *Childéric.*

Ce que valent ces œuvres, il est facile de le prévoir. On ne peut demander à un siècle analytique, dépourvu d'imagination, l'intuition psychologique et, à plus forte raison, l'intuition des temps passés. Les préfaces, neuves d'idées, présentent plus d'intérêt que les ouvrages ; ceux-ci apportent surtout une modification toute extérieure du cadre et des costumes. Mais l'idée est là. On fait de l'histoire et de l'histoire du Moyen Age et des temps modernes, opposée à celle de l'Antiquité. On voit s'effectuer dans le genre dramatique le déplacement du champ d'activité littéraire caractéristique du mouvement romantique.

Les critiques poussent dans ce sens. Ils ne s'attachent pas à l'étude du christianisme, de la chevalerie et de ses mœurs, sans apprécier l'intérêt que ceux-ci peuvent exciter sur la scène. La peinture d'une société à la base de notre civilisation,

1. Gain Montagnac, *Théâtre, op. cit.* Avis préliminaire.
2. Dans son traité sur la Poésie dramatique, Diderot écrit : « Quel est donc le fondement de l'art dramatique ? L'art historique. » P. 328, t. VII.
3. Voir Gaiffe, *Le drame au XVIIIe siècle,* IIIe partie, chap. IV. Vérité historique et couleur locale, p. 411.

à laquelle nous rattachent les liens naturels de l'hérédité, doit apporter un peu de cette vie, de cette vérité que les sujets classiques ont épuisées.

A propos de Voltaire, Schlegel écrit :

« Un mérite essentiel qu'on ne peut pas lui refuser, c'est celui d'avoir fait sentir que la tragédie doit se tenir le plus près possible de l'histoire. Il a même souvent joint l'exemple au précepte, et on peut lui savoir gré de ce qu'il a rétabli sur la scène les héros et les chevaliers chrétiens qui en avaient été bannis depuis le Cid [1]. »

Mme de Staël, tout en reconnaissant la difficulté d'asservir les sujets historiques à l'étiquette tragique imposée à nos écrivains, n'hésite pas à conclure :

« La tendance nouvelle du siècle, c'est la tragédie historique, mais à condition d'exiger plus de connaissance de l'histoire, car si l'on s'en tient exclusivement à ces copies toujours pâles des mêmes chefs-d'œuvre, on finira par ne plus voir au théâtre que des marionnettes tragiques [2]. »

Mais celui qui réclame catégoriquement des sujets historiques, c'est Stendhal. Une tragédie nationale en prose, tel est le thème de son livre [3].

« Si M. Chénier eût vécu, cet homme d'esprit nous eût débarrassés de l'unité de lieu dans la tragédie et par conséquent des récits ennuyeux, de l'unité de lieu qui rend à jamais impossible sur le théâtre les grands sujets nationaux, l'assassinat de Montereau, les États de Blois, la mort de Henri III [4]. »

Ce que Stendhal voulait voir tenter avec l'histoire de France, Manzoni l'exécuta avec l'histoire de son pays. Le retentissement de son *Conti di Carmagnola* fut immense [5].

1. Schlegel, *op. cit.*, II, pp. 154-155.
2. *Allemagne*, *op. cit.*, pp. 212-213.
3. *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 127.
4. *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 40.
5. Manzoni, *Théâtre*, *op. cit.* Préface de Fauriel : « Publiée à Milan, en 1820, elle (cette pièce) a été, depuis, m'a-t-on dit, réimprimée à Londres ; il en a déjà paru une traduction française qui a été favora-

Gœthe publia un examen de la pièce [1] dans lequel il louait l'originalité du système adopté : le rejet des unités de temps et de lieu au profit de l'action, l'indication du lien étroit qui unit la tragédie et l'histoire. Le travail de l'historien consiste dans la recherche des lois de cause et d'effets qui déterminent la succession des événements dans le temps et l'espace; l'élaboration de l'action dramatique n'en diffère que par le choix de l'épisode, la délimitation des faits afin d'offrir au spectateur un groupe d'événements

« liés si fortement l'un à l'autre et si faiblement à ce qui les a précédés et suivis que l'esprit, vivement frappé du rapport qu'ils ont entre eux, se complaise à s'en former un spectacle unique, et s'applique ardemment à saisir toute l'étendue, toute la profondeur de ce rapport qui les unit, à démêler aussi nettement que possible ces lois de cause et d'effet qui les gouvernent [2]. »

La traduction de Fauriel introduit en France cette conception neuve de la tragédie.

Aux idées exprimées par les critiques, à l'apport étranger, il faut ajouter l'impulsion que donna Chateaubriand dès le début du siècle à ce goût de l'histoire. En dehors de la critique, il crée [3]. Il inaugure l'histoire, envisagée non plus sous son aspect philosophique, comme l'avait fait Voltaire ou Bossuet, mais par ce qu'elle a de pittoresque, de vivant. Ce qui tourmente Schlegel et surtout Mme de Staël, ce qu'ils entendent par leurs expressions sèches et néo-classiques de « vérité des mœurs, peinture des caractères », c'est le souci du détail concret, l'évocation de l'âme du passé. Chateau-

blement accueillie du public ; enfin, elle a été examinée, louée et critiquée dans les principaux journaux littéraires d'Italie et de France, d'Allemagne et d'Angleterre, et même dans des opuscules dont elle a été l'objet exprès. »

1. Dans *Ueber Kunst und alterthum.* Stuttggart, 2e vol., 3e cahier, pp. 35-65.

2. Manzoni, *Lettre sur l'unité de temps et de lieu.* Paris, Bossange, 1834, pp. 368-369.

3. *Les Martyrs*, 1809.

briand, le rappeler est inutile, est le premier à l'avoir fait. Mais il devançait en cela l'esprit de son temps. Et s'il fut l'initiateur de ce mouvement qui modifia la conception de l'histoire, si les grands historiens peintres procèdent de lui, il a fallu auparavant la popularité des romans de Walter Scott pour vulgariser ce sens du pittoresque et dégager toute la portée de son œuvre. En effet, entre 1809 et 1817-1818, date des premières traductions de Walter Scott par Martin ou Defauconpret [1], on n'enregistre pas d'ouvrage qui témoigne d'une intelligence nouvelle du passé, mais après cette date on assiste, soit dans le domaine de l'histoire, soit dans celui de la littérature, à une activité sans précédent.

La science de l'histoire est renouvelée. On remet à jour des documents originaux, on publie des collections de Mémoires des journaux authentiques. Ce sont les *Collections* de Petitot [2], celles de Guizot sur l'histoire de France [3], d'Angleterre [4]. Barante publie en 1827 son *Histoire des Ducs de Bourgogne* [5]. Stendhal le félicite d'avoir ôté à l'histoire son caractère ennuyeux [6]. Avec lui, l'histoire se fait chronique. « Scribitur ad narrandum », telle est sa devise. Selon Sainte-Beuve,

il a osé lutter avec le roman historique alors dans toute sa fraîcheur et toute sa gloire, il l'a osé presque sur le même terrain, avec des armes plutôt inégales, puisque les fictions lui étaient interdites, et il n'a pas été vaincu. Son *Louis XI* pour la réalité et la vie a soutenu la concurrence de *Quentin Durward* [7].

1. 1816. J. Martin, Traduction de *Guy Mannering*. 1817. Defauconpret, Traduction de *les Puritains d'Ecosse*, 1818. Defauconpret, Traduction de *Rob Roy*.

2. Petitot et Monmerqué, *Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France, depuis le règne de Philippe Auguste jusqu'à la paix de Paris* (1819-1829).

3. *Collection des Mémoires relatifs à l'histoire de France depuis la fondation de la monarchie jusqu'au XVIIIe siècle*, par Guizot, 1823-1827.

4. Guizot, *Collection des Mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre*, 1827. Traduit et annoté.

5. Barante, *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois*, 1824-1826, 13 vol. in-8.

6. *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 203. Avant M. de Barante, elle (l'histoire) était ennuyeuse à lire.

7. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, pp. IV, 52-53.

On ne lit guère Barante aujourd'hui, quoi qu'en pense Sainte-Beuve; mais, si les *Récits des Temps Mérovingiens* consacrent la gloire d'Augustin Thierry, en 1825, celui-ci avait déjà écrit sa *Conquête de l'Angleterre* [1] et ses *Lettres sur l'Histoire de France* [2].

Chez lui, l'esprit scientifique, avec ce qu'il comporte d'exactitude, de recherche du fait, se combine avec l'esprit poétique, l'imagination historique qui faisaient la nouveauté des *Martyrs*. A. Thierry a raconté lui-même dans la préface de ses *Récits* comment s'était éveillée sa vocation d'historien à la lecture du Ve livre des *Martyrs*. Il a souci de proclamer

«sa dette envers l'écrivain de génie qui a ouvert et qui domine le nouveau siècle littéraire. Tous ceux qui, en divers sens, marchent dans la voie de ce siècle, l'ont rencontré de même à la source de leurs études, à leur première inspiration ; il n'en est pas un qui ne doive lui dire, comme Dante à Virgile : « Tu duce, tu signore, tu maestro [3]. »

S'il ne reste pas à la mémoire de W. Scott d'hommage comparable à cette vénération du disciple pour le maître, on ne peut toutefois contester l'influence qu'il exerça sur les productions plus frivoles de cette époque. Cette influence dura aussi longtemps que la vogue du genre qu'il illustrait et s'affaiblit à mesure que diminuaient les chances de vie du roman historique. Celui-ci, en effet, était condamné à une durée éphémère [4]. Genre sans règles définies, d'une composition lâche, de forme hybride mêlant le narratif, le descriptif, le dramatique, il se trouvait être le meilleur moyen d'expression d'une génération qui cherchait de nouvelles formules littéraires. Il lui servit d'instrument. La victoire du romantisme accomplie, il devint inutile et fut évincé. Mais, s'il eut

1. Augustin Thierry, *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, 1825, 3 vol. in-8.
2. Ibid, *Lettres sur l'histoire de France*, 1827.
3. *Récits des temps Mérovingiens*. Préface, 1840.
4. Voir Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique*. Paris, Hachette, 1898.

la vie courte, il eut son heure de gloire. L'enthousiasme que souleva W. Scott fit surgir une foule d'imitateurs. Entre 1820 et 1830, c'est une débauche de romans historiques. A l'exception de quelques-unes, *Cinq-Mars*, la *Chronique de Charles IX*, ces œuvres ne peuvent sortir de l'oubli où elles tombèrent vite. Mais toutes firent preuve de ce goût du pittoresque moyenageux alors en vogue, parfois poussé jusqu'à la truculence, ou bien demeurant aux confins de la psychologie creuse et froide du XVIII[e] siècle, selon les aptitudes et les tempéraments.

Au milieu de ce déploiement d'activité, on voit la place modeste qu'occupent les essais dramatiques dont nous parlions. Mais nous avons vu qu'eux non plus n'échappent pas à cette ambiance historique. On constate de toutes parts cet envahissement des différentes manifestations de la pensée par l'histoire, l'éveil d'un sens nouveau : celui de la couleur locale, puisque c'est l'expression consacrée, dans l'acception large et étroite du mot. Mérimée, revenu en 1840 des illusions de la jeunesse, en a fait *fi* [1]. Il est certes bien aisé de critiquer ce qu'il y a de truqué, de conventionnel dans les reconstitutions romantiques : la *Guzla* en est la meilleure preuve. Mais d'autre part ces enfantillages s'accompagnent d'une sympathie véritable pour un état d'âme qui a été et qui n'est plus. Le sens de la couleur locale, dans ce qu'il a de meilleur, est un détachement du présent et des intérêts égoïstes, un élargissement de la personnalité humaine, une extension de la sensibilité et de l'imagination vers le passé. Lœve Veimars l'avait très bien compris ; en 1825 il écrit [2] :

1. *La Guzla*, imprimée avec la *Double Méprise*. Avertissement : « Nous entendions par couleur locale ce qu'au XVII[e] siècle on appelait les mœurs, mais nous étions très fiers de notre mot, et nous pensions avoir imaginé le mot et la chose. » Le succès de la Guzla ne lui fit point tourner la tête. « Le procédé était si simple, si facile, que j'en suis venu à douter du mérite de la couleur locale elle-même. » 1885, Calman-Lévy.

2. *Histoire de la littérature française au XIX[e] siècle*. Appendice.

« Pourquoi cette résurrection générale des temps passés sous leur forme propre et native? Est-ce seulement que le public veut prendre du passé une connaissance plus exacte et que le goût de l'érudition se propage ? Non, l'érudition était jadis plus active et plus répandue que de nos jours. Un goût plus instinctif, un sentiment plus puissant, se sont éveillés : le goût de la vérité morale dans le tableau des faits, le sentiment de l'interprétation poétique de l'histoire racontée par les hommes qui ont reçu des événements une impression simple, originale et vive. *Ce n'est pas la science, c'est la vie que les lecteurs cherchent* maintenant dans tous les mémoires. Ils se plaisent à y contempler l'homme sous les formes variées que fait prendre à sa nature la diversité des situations et des temps [1]. »

C'est dans la mesure où ils possédaient un peu de ce sens-là que les ouvrages de cette époque nous intéressent. Il est doublement intéressant de l'apprécier chez ceux qui ont voulu atteindre le maximum de reconstitution intégrale d'une époque disparue. Dans ce genre des scènes historiques, quelle part faut-il faire aux conventions ? Dans quelle mesure, là où manquait le génie mais non parfois le talent, l'imagination a-t-elle su recréer ? Quelles en ont été les limites ? C'est ce que nous étudierons chez Vitet et ceux qui l'entourent ou qui l'ont précédé.

1. P. 404.

CHAPITRE III

LE *FRANÇOIS II* DU PRÉSIDENT HÉNAULT[1]

On vient de voir quelles sont les causes profondes de la naissance de ce nouveau genre, celui des scènes historiques au XIXe siècle. On ne peut toutefois en aborder l'étude sans mentionner la tentative du Président Hénault. Au milieu du siècle précédent, celui-ci avait entrevu cette nouvelle manière de peindre l'histoire.

Son *François II*[2] ne renferme rien, il s'en faut de beaucoup, de ce qui fera l'originalité de quelques-uns de ces fragments d'histoire dialoguée. Par contre, la préface, avec toute sa bonhomie, annonce la plupart des arguments qui seront avancés par la suite. Elle fait plus que d'annoncer. Elle pose les principes du genre avec une netteté telle que les successeurs du Président ne pourront mieux faire pour justifier leurs innovations que de citer textuellement l'essentiel de la préface[3].

Ce n'est pas une tragédie que fait le Président c'est de l'histoire : « Ce n'est point une tragédie que j'ai voulu faire... c'est une nouvelle manière de peindre les faits[4] ». Historien de profession, sa passion s'était déclarée en composant un *Nouvel Abrégé chronologique* en 1744[5]. Malgré les apparences,

1. Voir Jules Marsan, *La Bataille romantique*. Le drame historique et le Romantisme. *Op. cit*.

2. Nouveau théâtre françois. *François II*, roi de France, en cinq actes. Paris, Prault, 1768.

3. Préface de la première édition anonyme des *Barricades*. Scènes historiques. Paris, Fournier jeune, 1826. De même, la préface du *Marguillier de Saint-Eustache, op. cit*.

4. *François II*. Préface.

5. *Mémoires du Président Hénault*, éd. François Rousseau. Paris, Hachette, 1911, chap. V, p. 35.

il était bien éloigné de croire que la science de l'histoire consistât dans la date des faits : son grand objet fut la connaissance des lois et des mœurs de la nation. Le *François II* est le résultat de ces velléités de poète historien.

La possibilité d'écrire un tel sujet lui fut fournie par Shakespeare :

« On a donné à cet ouvrage, écrit-il dans sa préface, le titre de *Théâtre Français* à l'imitation de celui du *Théâtre Anglais* [1], pour faire voir que c'est le théâtre anglais qui en a donné l'idée... Ce théâtre m'a fait apercevoir un genre d'utilité auquel je n'aurais pas pensé sans lui. J'ai été surpris de trouver dans la tragédie de *Henri VI* le développement assez net des événements fameux de la rose rouge et de la rose blanche... Un roi détrôné et remis sur le trône quatre fois dans le court espace de quelques années ; des princes défaits tour à tour et tour à tour les maîtres du royaume ; la couronne changeant de tête tous les six mois : tout cela ne s'aperçoit pas aisément dans une narration, et ne se place avec ordre dans la mémoire que très difficilement ; et j'avoue que cent fois j'ai su ces faits, et cent fois je les ai oubliés. J'ai donc lu Shakespehar dans l'intention de me les bien représenter ; et si ma curiosité n'a pas été tout à fait satisfaite, j'ai senti que ce n'était pas la faute du genre ; j'ai trouvé les faits à peu près à leur date : j'ai vu les principaux personnages de ce temps-là mis en action. Ils ont joué devant moi ; j'ai reconnu leurs mœurs, leurs intérêts, leurs passions qu'ils m'ont apprises eux-mêmes [2]. »

L'avantage d'écrire l'histoire avec tant d'animation s'impose à lui et il se dit : « Pourquoi notre histoire n'est-elle pas écrite ainsi et comment cette pensée n'est-elle venue à personne [3] ? » En effet

le grand défaut de l'histoire est de n'être qu'un récit... Elle nous instruit à la vérité, mais elle nous instruit froidement, parce qu'elle ne fait que *raconter*, et souvent elle le fait confusément, quelque ordre qu'ait pu y apporter l'historien, parce qu'elle ne séjourne pas

1. *Le théâtre anglais traduit par Laplace*, 1745-1746, 8 vol. in-12, t. I-IV, Shakespeare.
2. *François II*. Préface.
3. *Ibid.*

assez sur les événements, qu'un fait chasse l'autre, et qu'un personnage fuit presque aussitôt qu'il a été aperçu. La tragédie a un défaut contraire, tout aussi grand pour qui veut s'instruire, et dont pourtant, avec raison, elle fait sa première règle, c'est de ne peindre qu'une action principale, et ainsi que la peinture de n'avoir qu'un moment... Ainsi l'histoire peint froidement par rapport à la tragédie, une suite longue et exacte d'événements ; et la tragédie vide de faits, par comparaison à l'histoire, nous peint fortement le seul événement qu'elle a entrepris de nous représenter.

Ne pourrait-il pas résulter de leur union quelque chose d'utile et d'agréable ? C'est ce que j'ai tenté dans l'essai que je donne aujourd'hui [1]. »

Cette histoire mise en action traitera des sujets nationaux, l'histoire des Guises, non plus celle d'un Mithridate ou d'un Néron. « Est-ce que la France ne vaut pas le Pont ou la Bithinie... Est-ce que Catherine de Médicis ne vaut pas bien la Cléopâtre de Rodogune et l'Agrippine de Néron [2] ? »

Mais, car il y a un *mais*, « comme il ne faut pas dans les nouveaux établissements laisser voir jusqu'où on veut aller, de peur d'y trouver trop d'opposition, j'ai cru devoir respecter avec raison les préjugés justement établis du poème dramatique [3]. »

Déjà la préface nous prévient. Elle explique les concessions faites au système classique, justifie les timidités peu compatibles avec le sujet.

C'est ainsi qu'il fait choix du règne de François II plutôt que de celui de François Ier :

« La règle des vingt-quatre heures n'y est pas observée, à la vérité, puisque ce règne a été de dix-sept mois, mais l'entreprise est moins criante que si j'avais choisi le règne de François Ier qui a duré trente-deux ans, ou celui de Henri IV qui en a duré vingt et un [4].

De plus, il y a dans ce règne un semblant d'unité d'action

1. *François II*. Préface.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*

plus marqué que dans les autres, l'intérêt se ramasse autour des princes de Guise :

D'ailleurs, quoiqu'il n'y ait point d'unité d'action connue, l'intérêt général de ce règne est l'ambition de MM. de Guise voulant usurper l'autorité sur les princes du sang. Cela ressemble un peu plus à nos tragédies que le règne de François Ier, mêlé d'événements contraires et d'intérêts successifs qui changent à tous momens la face des affaires [1]. »

Enfin il invoque un précédent : celui de *Britannicus* qui dépeint les événements du plus horrible règne qui fut jamais. De même on voit dans *François II* la source des malheurs qui inondèrent le siècle suivant [2].

Il n'a pas choisi, comme le faisait Shakespeare, ses personnages épisodiques parmi la soldatesque ni les portefaix. Le roi François II lui-même ne paraît point. D'avance, tout l élément pittoresque du théâtre anglais se trouve éliminé.

Ce que sera la pièce, la préface, avec ses nouveautés, ses restrictions, le laisse deviner en partie. Ce sera l'œuvre d'un historien.

« Je dois dire un mot du soin que j'ai apporté à ne rien omettre d'essentiel de tout ce qui s'est passé tant qu'a vécu François II, en même temps que je ne me suis pas permis la plus légère altération dans les faits, ni le moindre anachronisme... L'histoire de ce temps-là y est conservée dans la plus grande vérité. C'est une concordance de tous les écrivains contemporains [3]. »

La pièce est précédée d'une liste de noms d'auteurs qui servent à l'autorité des faits contenus dans l'ouvrage ; d'un argument qui a pour but d'éclaircir la généalogie des Guises et de justifier l'attitude qui leur a été prêtée. « De quelques traits que je peigne l'ambition de MM. de Guise, je n'en dis point trop, et je n'ai fait que copier tout ce qui a été écrit à ce sujet [4]. »

1. *François II.* Préface.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *François II.* Argument.

Dans le corps de la pièce on trouve en marge les noms des historiens qui ont fourni la référence : Mezerai, Brantosme, De Thou, etc.

Enfin les notes sont innombrables. Elles contiennent des faits relatifs aux personnages qu'il a été impossible d'introduire dans le dialogue, ou bien elles sont une preuve du respect de l'auteur pour la vérité historique. Au moment d'introduire l'épisode galant de la duchesse de Guise et du prince de Nemours, le Président a des scrupules [1]. Cet amour n'est qu'une vraisemblance, mais tant de coïncidences, de demi-preuves, concourent à faire de cette vraisemblance une vérité que l'atavisme dramatique ne se voit pas contrarié dans son secret penchant, et nous avons dans le *François II* l'inévitable scène d'amour de toute tragédie qui se respecte. Cette scène est dans le ton d'usage de galanterie froide, construite à grand renfort de « que dis-je? » et de « Ah! Prince! ». Ce dialogue est d'ailleurs en parfait accord avec le style de la pièce tout entière. Le pittoresque de la chronique se transmue sous la plume XVIIIe siècle du Président Henault en une prose insipide et froide, qui déconcerte à la lecture.

La structure de la pièce ne facilite pas l'animation du sujet. Imitée des tragédies de Velly et de Garnier [2], elle se découpe en longues tirades politiques et en dialogues fidèlement copiés

1. Acte IV, scène III.

a) Comme je ne veux rien avancer dont je n'aie la preuve, je dois avertir ici qu'il n'est prouvé nulle part que la duchesse de Guise ait aimé M. de Nemours du vivant de son mari ; mais il est certain qu'elle l'épousa peu après avoir été veuve, c'est-à-dire, trois ans environ après le temps dont je parle : il est certain qu'elle l'épousa par amour, et il est encore certain que dans le tems dont je parle, le duc de Nemours était amoureux d'une grande dame qu'aucun historien ne nomme par respect ; c'en seroit sans doute beaucoup plus qu'il n'en faut pour supposer cet amour dans une tragédie ordinaire, mais dans celle-ci je ne dois pas induire le lecteur dans la moindre erreur, ainsi je ne donne ce fait que comme une vraisemblance : on sait d'ailleurs que le duc de Nemours était l'homme le plus galant et le plus accompli de son temps ; c'est le même que celui du Roman de la Princesse de Clèves.

2. Voir Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique*, *op. cit.*, p. 278.

sur le genre tragique. D'action, point ; les récits traditionnels consignent la marche des événements.

Ce serait trop demander au Président que d'exiger de lui quelques-uns des procédés du théâtre anglais pour introduire un peu de vie dans son œuvre. Il avait des idées arrêtées sur ce sujet. Shakespeare a beau être un très grand poète, l'art lui était inconnu, et ses pièces de théâtre sont des espèces de monstres dans ce genre [1]. Voltaire voyait plus loin quand il écrivait en 1763 à Mme du Deffand :

« Je voudrais... qu'il (le Président Hénault) remaniât un peu cet ouvrage, qu'il pressât le dialogue, qu'il y jetât plus de terreur et de pitié... Je suis sûr que cette pièce vaudrait mieux que toutes les pièces historiques de Shakespeare et qu'on pourrait traiter les principaux événements de notre histoire dans ce goût. Mais il faudrait pour cela un peu de cette liberté anglaise qui nous manque [2].

On voit combien le Président Hénault reste dans l'exécution au-dessous de ce qu'il annonçait dans sa préface. Il lui revient, toutefois, le mérite incontestable de l'innovation. A l'époque où Shakespeare soulevait toute une polémique, il a apprécié l'intérêt des « chronicle plays ». Il a entrevu la possibilité de tirer un effet dramatique de l'histoire moderne mise en action.

Lorsque, chacun de leur côté, Rœderer et Vitet voudront justifier leurs essais, l'un sera obligé de se réclamer du *Théâtre Français* du Président [3] et l'autre, croyant innover, découvrira après coup l'antériorité de Hénault [4].

Malgré l'accueil du chancelier d'Aguesseau, qui jugeait la pièce digne de l'impression [5], et le jugement éclairé de

1. *François II*. Préface.
2. *Œuvres* de Voltaire. Correspondance. Vol. 42, p. 550. Ferney, le 19 Auguste.
3. *Le Marguillier de Saint-Eustache*. Préface, *op. cit.*
4. *Les Barricades*. Préface, 1826.
5. *Mémoires du Président Hénault, op. cit.*, p. 36.

Voltaire, cette nouveauté resta peu connue et peu appréciée [1]. Les esprits n'étaient pas prêts.

1. Voici ce qu'en pensait Mme du Deffand : « Laissons *François II* tel qu'il est : c'est un genre difficile à perfectionner, il est plus court de ne pas l'admettre. » Septembre 1763. Correspondance de Voltaire, *p. cit.*, vol. 42, p. 584.

CHAPITRE IV

I. P. L. Rœderer. Charles d'Outrepont. — II. L. Vitet.

I

En terminant sa préface, le Président avait exprimé le vœu que, pour le profit de l'histoire, quelqu'un tentât de suivre son idée [1]. C'est en vain qu'on lui chercherait un successeur dans les années qui suivent.

Ce n'est qu'en 1818, tout au début de ce réveil du goût de l'histoire, qu'un autre historien, le comte P.-L. Rœderer, semblera continuer la tradition inaugurée par le Président. Il intitule son *Marguillier* : « Comédie... pour faire suite au Nouveau Théâtre Français du Président Hénault [2]. »

Il reconnaît sa dette envers le Président : « La tragédie de *François II* et la préface qui la précède m'ont donné l'idée d'écrire cette comédie [3]. » Il présente une analyse bienveillante de la pièce elle-même et reconnaît l'avantage de présenter les faits de l'histoire sous une forme dramatique.

« En finissant le *François II* on ne sent pas en soi l'impression que laisse une bonne tragédie, mais on ne croit pas qu'il soit impossible, comme l'auteur l'avance dans sa préface, de faire une bonne tragédie historique, et l'on a la satisfaction de sentir pour jamais empreinte dans sa mémoire, et vivante dans sa pensée, une grande scène de l'histoire qui jusque-là n'y avait laissé que de faibles traces [4]. »

1. *François II*. Préface, *op. cit.*
2. *Le Marguillier de Saint-Eustache*, *op. cit.*
3. *Ibid.* Préface.
4. *Le Marguillier*, *op. cit.* Préface.

Mais, arrivé là, il bifurque. Ce que le Président a tenté pour les faits tragiques, il l'essaiera pour les faits comiques. Il abandonne l'histoire pure pour les anecdotes, les travers d'un personnage historique. Il se lance dans le genre des comédies précédemment indiquées. Il rentrera dans celui des scènes historiques proprement dit, mais seulement en 1827, avec la *Mort de Henri IV*, après la publication des *Barricades* de Vitet. Il semble bien, en effet, que le succès de celui-ci ait modifié l'orientation de ses ouvrages.

A vrai dire, ce succès fut immédiat. On attendait que l'impulsion première fût donnée pour se consacrer à ce nouveau genre. Avec les *Barricades*, Vitet ouvre la voie, et nombreux sont ceux qui le suivent. Lui-même écrit en 1829 :

« Les scènes que l'on va lire font suite à deux essais qui, à la vérité, ont obtenu quelque faveur, mais dont le premier mérite, à coup sûr, était la nouveauté du genre. Or, cette nouveauté n'est-elle pas déjà presque fanée aujourd'hui ? Le public a vu passer devant lui, depuis deux ans, un si grand nombre d'esquisses dramatiques et d'histoire dialoguée, que son indulgence pour cette sorte d'écrits doit être à la veille de se lasser : voilà pourquoi nous avons hésité jusqu'à ce jour à la lui demander une troisième fois [1]. »

Il s'imposa comme le maître du genre. Nous pouvons le déduire du témoignage de quelques-uns de ses contemporains. Charles d'Outrepont, qui l'avait devancé de quelques mois avec une *Saint-Barthélemy*, écrit dans ses *Mélanges* :

« J'ai cru qu'il n'était pas déraisonnable de traiter sous cette forme des sujets qu'il serait impossible de mettre sur la scène dans toute la vérité de l'histoire. Ce genre n'a rien qui blesse les règles du bon sens, et je crois qu'il peut avoir ses beautés ; non seulement je le crois, mais j'en suis sûr, les ouvrages de M. Vitet le prouvent [2]. »

Rœderer, après avoir composé le *Budget de Henri III*, est

1. *La Mort de Henri III*, août 1589. Scènes historiques. Paris, Fournier, 1829.

2. Charles d'Outrepont, *Mélanges* ou suite des *Promenades d'un solitaire*, Paris, Firmin-Didot, 1830, p. 86.

soucieux d'obtenir son approbation et celle de Mignet [1]. Il passa même à l'étranger : en 1828, Tieck qui approuvait son livre le fit traduire et publier à Leipzig.

Cet accueil, accueil d'une toute petite minorité, il va sans dire, s'explique aisément. Pour la première fois, Vitet apportait un peu de vie dans cette résurrection de l'histoire sous une forme dramatique. Nous avons vu que le *François II* du Président ne trahissait rien de son goût pour les mœurs d'une époque. Cette pièce reste encore péniblement entravée par les conventions tragiques et alanguie par le manque d'imagination. Avec Vitet, l'étape est franchie. Les critiques du système classique facilitent l'exécution du genre. On ne craint plus le reproche de monstrueuse audace, et l'éveil du sens historique permet une reproduction plus adéquate d'une époque disparue.

Pourtant, afin d'apprécier l'originalité de Vitet, pour dégager la part de l'individu en dehors des courants littéraires et des circonstances extérieures, qui ont pu servir à le former, il convient de faire une place à Charles d'Outrepont. Celui-ci fit paraître une *Saint-Barthélemy* [2] peu de temps avant les *Barricades*. Il a traité par la suite un sujet analogue à celui d'un des épisodes de Vitet : la *Mort de Henri III* [3] et rien n'est plus instructif pour apprécier la part de talent d'un auteur, ni plus divertissant, que de comparer ces deux ouvrages.

Charles d'Outrepont est un des partisans « des plus saines doctrines en matière de goût [4] ». C'est sans doute pour cela qu'il estimait que « Shakespeare aurait été un poète parfait s'il avait vécu au temps d'Addison [5] ».

D'autre part, la chaleur de sa défense du classicisme et

1. *Correspondance, op. cit.* Bois-Roussel, 5 juillet 1828.
2. *La Saint-Barthélemy*, drame en plusieurs scènes. Paris, Firmin-Didot, 1826.
3. *Op. cit.*
4. Voir *Biographie universelle et portraits des contemporains.*
5. *Promenades d'un solitaire.* Firmin-Didot, 1828, p. 96.

de la raison, sa critique des mauvais vers, des mauvais plans du langage plat et trivial méritent un pareil éloge [1]. C'est bien à son corps défendant qu'il venait se ranger parmi les adhérents de la nouvelle doctrine. « Le romantisme n'est que l'anarchie [2]. »

Les scènes historiques ne doivent point nous induire en erreur à cet égard. Rien de révolutionnaire ni d'irrespectueux en cela vis-à-vis des règles, elles sont écrites en dehors de la scène et par là nullement astreintes aux conventions de division par actes et d'unités de lieu et de temps. Mais sur la scène ces conventions sont de véritables beautés, tandis que « le règne d'un prince » ne sera jamais qu'un mauvais morceau d'histoire [3].

Toutefois, il est soucieux d'écarter de lui le reproche d'être « anti-romantique par amour exclusif de tout ce que l'on a écrit avant nous [4] ». La preuve, il la trouve dans la publication des *scènes historiques*. Ces scènes, il faut bien le reconnaître, à plus de quarante ans de distance du *François II*, font preuve d'une certaine initiative. Il connaît Hénault, mais reconnaît la priorité de Shakespeare; « car l'ouvrage de M. Hénault est *très postérieur* aux tragédies du poète anglais [5] ». Il renchérit sur le Président et

« convient que l'on pourrait mettre encore plus de vérité dans ce

1. *Mélanges, op. cit.*, p. 85.
2. *Ibid.*, p. 82.
3. *Promenades d'un solitaire, op. cit.*, p. 82.
4. *Charles d'Outrepont*, membre correspondant de la Société royale des sciences et belles-lettres d'Arras. Né à Bruxelles en 1777, mort en 1840. Il se consacra aux lettres, écrivit des drames qui n'étaient pas destinés à la scène :

Niatus et Nicoles aux enfers, Paris, 1821. *Caius Caligula*. Paris, 1833. *Huascar* ou les frères ennemis. Paris, 1829. Des livres de critique : *Promenades d'un solitaire*. Paris, 1829. *Mélanges*, Paris, Didot, 1830. Voir sur lui la notice dans le tome XII du *Journal de l'Institut historique*, par Villenave. Dans le *Journal de la Société de la morale chrétienne*, on loue sans restriction son but philanthropique, la pureté de sa morale et la sagesse de ses opinions.

5. *Mélanges, op. cit.*, p. 86.

genre de composition. Ce serait de ne donner à chaque personnage que l'esprit ou le génie que lui accorde l'histoire [1].

Cette vérité ne se trouve pas mot pour mot dans les mémoires du temps [2]. L'auteur doit la tirer de son propre fond. Ce que Charles d'Outrepont en tire, le passage suivant, mis dans la bouche de la reine Élisabeth, nous en fait juges :

« Hélas, je suis bien malheureuse, exilée sur le trône, au milieu d'une cour étrangère, où je n'ose verser des larmes, où personne n'oserait en répandre avec moi. Mon époux même, l'ami de mon cœur, le soutien que Dieu m'a donné pour traverser la vie, Charles, ne m'ouvre plus son âme, etc. [3].

et le reste à l'avenant.

Cette vérité qui lui tient tant à cœur rencontre deux grands obstacles. L'un est une aversion marquée pour le style plat et trivial, entendons concret et pittoresque, en un mot le style romantique [4]. « Le drame historique a ses licences, sans doute, mais je crois que ce serait abuser de la permission que de partir de là pour être plat et trivial. » L'autre, c'est le caractère tendancieux, royaliste et catholique de ses ouvrages. Il a reçu en héritage du XVIIIe siècle un souci de polémique philosophique qu'il applique à la défense de la religion alors amie du trône. Ces vertueuses dénonciations du fanatisme religieux, « la maladie la plus dangereuse qui puisse attaquer le corps social » [5], les apologies constantes du christianisme bien entendu, mises dans la bouche de prédicateurs du XVIe siècle, portent le coup de grâce à ses ouvrages.

En un mot, nulle vérité psychologique, nul sens historique, aucun talent.

Par ailleurs il témoigne d'une connaissance exacte des

1. *La Mort de Henri III* ou les *Ligueurs*. Drame en plusieurs scènes. Paris, 1826. Préface.
2. *Ibid.*
3. *La Saint-Barthélemy, op. cit.*
4. *La Mort de Henri III, op. cit.*
5. *La Mort de Henri III*. Préface.

faits. Le drame est découpé en scènes qui correspondent à peu près à celles de Vitet, mais la ressemblance s'arrête là.

Toute fastidieuse qu'elle puisse être, la lecture des ouvrages de d'Outrepont a son intérêt. Elle permet d'apprécier la difficulté avec laquelle les idées nouvelles font leur chemin, la proportion dans laquelle elles se mêlent chez des êtres moyens aux préjugés, aux idées acquises. C'est le spectacle, pitoyable à distance, de la lenteur du progrès humain. D'autre part, de telles œuvres font saillir l'originalité de ceux qui, à la même époque, firent un pas en avant. Bien qu'on ne puisse assigner aux scènes de *la Ligue* de Vitet une place de premier ordre, le genre même s'y opposait, nous allons voir jusqu'à quel point il s'est débarrassé des demi-mesures traditionnelles et a devancé les ouvrages d'imagination de l'époque romantique.

II

L'étude de ce qui précède établit l'originalité de Vitet [1]. Originales par l'exécution, les *Scènes de la Ligue* l'étaient aussi par la conception. Tout laisse à penser qu'il ignorait la préface du *Marguillier* tout autant que les élucubrations de Charles d'Outrepont. Nous avons vu précédemment qu'il avait découvert après coup le *François II* du Président Hénault.

« Déjà l'ouvrage était presque imprimé, lorsque j'appris qu'on avait trouvé, bien longtemps avant moi, ce que je pensais avoir inventé de la veille. Un homme qu'on ne soupçonnait guère de s'être permis de badiner avec l'histoire, et de l'envisager sous son aspect dramatique, le Président Hénault, avait eu l'idée, voici

1. Biographie, voir C. Coche, *Louis Vitet, sa vie et son œuvre*. Dieppe, 1902. A consulter, pour la critique des *Scènes historiques*, Sainte-Beuve : *Portraits littéraires*, t. III. L. Maigron : *Deux ouvriers du romantisme, Vitet et Vigny, Revue bleue*, 1903. Marsan : *La bataille romantique*, *op. cit.*, pp. 144-147, 156. Né à Paris, en 1802, d'une famille de médecins originaire de Lyon, mort en 1873. Se tourna vers les lettres. Guizot créa pour lui la place d'inspecteur des monuments his-

plus de cent ans [1], d'écrire une chronique en dialogues ou plutôt une tragédie en prose intitulée *François II*, dans laquelle l'histoire est suivie pas à pas [2].

S'il se servit de la préface comme autorité [3], il n'en avait pas moins exposé ses idées propres sur ce qu'il considérait alors une nouveauté entière. Il fait de l'histoire. Les scènes de la Ligue sont « une histoire de la Ligue ou plutôt du règne de Henri III, entremêlée de dialogues et de récits [4]. »

Les récits sont un résumé des compilations nécessaires à la compréhension de l'époque. Ils indiquent l'orientation de la politique de Henri III et des Guises, documentent sur les personnages, et comblent les lacunes entre les trois moments du règne choisi. Il met l'histoire en dialogue afin de la reproduire avec plus de vraisemblance et de vie.

« Je me suis imaginé que je me promenais dans Paris au mois de mai 1588, pendant l'orageuse journée des Barricades et pendant les jours qui la précédèrent ; que j'entrais tour à tour dans les salons du Louvre, dans ceux de l'hôtel de Guise, dans les cabarets, dans les églises, dans les logis des bourgeois ligueurs, politiques ou huguenots, et chaque fois qu'une scène pittoresque, un tableau de mœurs, un trait de caractère sont venus s'offrir à mes yeux j'ai essayé d'en reproduire l'image en esquissant une scène. On

toriques. Il collabora au *Globe*, de 1824 à 1830, au *Journal des savants*, à la *Revue des Deux Mondes*, à la *Revue contemporaine*. Il fut élu à l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres en 1839 et en 1845, il remplaça Soumet à l'Académie française (voir l'article de Sainte-Beuve).

1. Écrit en 1860.

2. *La Ligue*. Paris, Calmann-Lévy, 1883. A l'exception des préfaces, les citations faites dans le cours de ce chapitre renvoient à cette dernière édition.

3. Voir plus haut, chapitre III, p. 39.

4. Il se débarrasse pourtant de tout appareil d'érudition. « Je n'ai pas recouru aux précautions d'usage, je ne me suis point appuyé de pièces justificatives, je n'ai même pas usé du secours des notes, des citations et des mots propres à la marge. Ces témoignages qui protègent et soutiennent un travail de savant étoufferaient une œuvre aussi légère que la mienne. Rien n'est plus glacial à mes yeux, rien n'interrompt plus lourdement soit un récit, soit un dialogue, que ce mot *historique* mis au bas de la page. » Introduction, p. 254.

sent qu'il n'a pu résulter de là qu'une suite de portraits, ou, pour parler comme les peintres, d'études, de croquis, qui n'ont pas le droit d'aspirer à un autre mérite que celui de la ressemblance.

Toutefois, ces scènes ne sont pas détachées les unes des autres : elles forment un tout ; il y a une action au développement de laquelle elles concourent ; mais cette action n'est là en quelque sorte que pour les faire naître et leur servir de lien. Si j'eusse voulu faire un drame, au contraire, il eût fallu songer avant tout à la marche de l'action ; sacrifier, pour la rendre plus vive, la peinture d'une foule de détails et d'accessoires ; piquer la curiosité par des réticences ; mettre en relief, aux dépens de la vérité, quelques personnages et quelques événements principaux et ne faire voir les autres qu'en perspective : j'ai préféré laisser les choses telles que je les trouvais, introduire dans mon premier plan tous les hommes et tous les événements à mesure qu'ils se présentaient, ne combinant rien, et ne me faisant pas faute d'interrompre souvent l'action par des digressions et des épisodes, ainsi que cela arrive dans la vie réelle. Je me suis résigné à exciter moins vivement l'intérêt pour copier avec plus d'exactitude [1].»

Exactitude de l'historien et pittoresque du peintre, un réalisme « d'eau-forte », voilà ce que promet ce préambule.

Dans les éditions suivantes, au moment où l'histoire envahissait le théâtre, il précisa davantage les limites du genre et le but possible à atteindre. Mais, dès le début, il eut conscience de l'opportunité de sa tentative. Il a compris que ce genre intermédiaire était appelé à satisfaire des esprits avides de nouveauté et pourtant trop attachés encore aux préjugés classiques.

« L'histoire était fort à la mode : on se prenait en 1826, d'une curiosité toute neuve et toute fraîche pour les relations du temps passé... Ensuite c'était le moment où les réformes littéraires commençaient à prêcher avec ferveur leurs théories dramatiques, où chaque matin l'anathème était lancé contre les pièces de théâtre circonscrites dans une durée de vingt-quatre heures et dans un espace de trente pieds carrés [2]. »

1. T. I, p. 254. Introduction.
2. *Les Barricades*. Quatrième édition. Paris, Fournier, 1830. Préface.

Dans un pareil moment les scènes apportaient assez d'imprévu pour plaire et puisqu'il ne s'agissait pas de les mettre sur la scène, à quoi bon récriminer ?

« Beaucoup de gens crurent voir dans mes scènes historiques une sorte de transaction, et comme un moyen d'accommodement. A la bonne heure, dirent-ils, voilà toutes les règles violées, mais ce n'est pas dans une pièce de théâtre ; l'auteur n'a pas la prétention de refaire ce qui est parfait. Il fait autre chose, donc il n'est pas coupable [1]. »

De plus, n'était-ce pas le sentiment secret de Vitet que le succès de ces pièces pour la lecture favoriserait l'établissement d'un nouveau système dramatique ? Le temps et l'accoutumance finiraient par le faire admettre. Comment expliquer autrement son insistance sur la valeur dramatique de certains sujets historiques ?

« S'il se rencontre dans ces dialogues certains effets de scène, certaines situations qui peuvent à la rigueur passer pour théâtrales, ce sont de purs accidents ; ce qui ne veut pas dire que je les doive au hasard ; tout au contraire, je les ai cherchés, mais seulement dans le sein de l'histoire. Ces effets de scène sont donc là comme une preuve que l'histoire recèle une poésie intérieure qu'elle ne doit qu'à elle-même ; ils attestent la vertu dramatique de l'histoire.. [2]. »

Ce sont bien ces effets de mélodrame empruntés à l'histoire qui seront mis à profit par le drame romantique. D'autre part, la différence de technique entre les *Barricades*, les *États de Blois* et la *Mort de Henri III* vient à l'appui de cet argument. Il songea à faire représenter les *États de Blois*. Des raisons d'ordre purement politique semblent seules l'avoir arrêté.

« Peut-être même, pour que ces scènes fussent représentées, suffirait-il de les réduire aux proportions admises au théâtre, c'est-à-dire d'en retrancher tous les développements accessoires et épisodiques qui n'ont pour fin que d'initier le lecteur au secret de l'action. L'auteur, quoique à regret, ne peut même songer à faire

1. *Ibid.*
2. *Ibid.*

cette tentative, car, on le sait, l'histoire est aujourd'hui proscrite à l'égal de la satire, et l'on s'obstine à croire que reproduire le passé sans l'altérer, c'est vouloir faire injure au présent [1].

Il est vrai que les faits permettaient d'y mettre plus d'unité d'action et d'intérêt dramatique que dans les précédentes scènes. Ils se trouvaient disposés si heureusement par l'histoire qu'en se bornant à en tracer le portrait fidèle on n'aurait su manquer de lui donner un certain arrangement théâtral [2]. Il est encore vrai que dans la *Mort de Henri III* [3], au contraire, l'action, au lieu de se concentrer autour de deux personnages en opposition, se distribuait en des lieux divers, s'éparpillait en épisodes multiples qui, tout en concourant indirectement à une action principale, avaient l'air cependant d'être isolés et sans relations. Mais il est encore plus vrai de noter qu'entre la publication des *États de Blois* 1827 et la *Mort de Henri III* 1829, A. Dumas avait fait paraître *Henri III et sa cour*. L'histoire en chronique ne pouvait plus lutter sur la scène avec le drame historique. Vitet abandonnait la partie :

«...Le succès dont la scène française vient d'être témoin, en ouvrant enfin une libre carrière au drame historique, semblerait devoir interdire désormais des essais aussi timides que les nôtres.

Et n'est-ce pas d'ailleurs une témérité bien grande que de faire parler dans un livre, c'est-à-dire en tête à tête avec le lecteur, ces mêmes personnages que chaque soir maintenant on peut voir agir sur la scène, animés et mis en relief par l'illusion des costumes et par le jeu des acteurs [4]. »

Le sentiment de l'actualité des *Scènes Historiques*, de la brièveté de leur rôle littéraire, explique donc les réticences, les excuses de la préface. C'est à seule fin de compléter les esquisses déjà publiées qu'il fit paraître la *Mort de Henri III*.

1. *Les Etats de Blois* ou *la mort de MM. de Guise*. Paris, Ponthieu, 1827. Préface.
2. *Ibid.*
3. *La mort de Henri III*, août 1589. Scènes historiques. Paris, Fournier, 1829.
4. *La mort de Henri III*, *op. cit.* Avant-propos.

« Notre excuse, c'est qu'elles (nos scènes) sont le complément nécessaire de celles que nous avons déjà publiées. La mort de Henri III est à la mort du duc de Guise ce que celle-ci est à la journée des Barricades [1]. »

On voit donc le double intérêt des scènes de la *Ligue*. D'une part, elles sont l'expression d'un moment. Elles répondent à un besoin et de ce fait prennent place dans l'histoire littéraire : elles marquent une étape dans la formation du drame romantique. D'autre part, elles nous attachent au même degré que la *Jacquerie*, dans la mesure où l'auteur a su mettre de la vie et du pittoresque dans l'évocation de cette époque.

C'est bien, en effet, la technique du drame romantique que l'on trouve en formation chez Vitet. Il a rompu avec les procédés classiques. D'unité de temps, point. Les *Barricades* sont divisées en seize scènes réparties entre le dimanche 8 mai et le vendredi 13 mai. Elles sont distribuées alternativement dans les camps opposés, tantôt chez le roi au Louvre et chez la reine mère, tantôt chez ses adversaires, les Guises, soutenus par le peuple pour renverser le Valois. C'est un fouillis de scènes, jetées pêle-mêle, sans lien qui les rattache les unes aux autres. Cette incohérence même, ce qu'il y a de saccadé, de heurté dans la facture, donne assez bien l'impression d'une ville en émeute. C'est, d'une part, le peuple, houleux, mécontent de la prudence du chef temporisateur. Il a soif de sang, de noyades. « Aux Huguenots, aux Huguenots, la tuerie et la rapine, au diable le Guise, le Valois et toute leur politique. » C'est l'insurrection, partant de la place Maubert, Bassochiens en tête, qui vient déferler aux portes du Louvre. Petit Châtelet et Grand Châtelet sont pris. On élève des barricades.

Cependant, à l'intérieur du Palais, le Guise bravant l'ordre du roi se présente à lui et persiste à vouloir rester dans la ville qu'il vient de soulever. Les indécisions du roi, ses enfan-

1. *Ibid.*

tillages à l'heure la plus grave, les entrevues de la reine mère et de son astrologue, et d'autre part la Montpensier en délire brandissant ses petits ciseaux d'or pour tailler à frère Henri de Valois une coiffure d'un nouveau genre, autant de croquis, de scènes prises sur le vif. On voit s'agiter les passions du moment. Entre les deux camps louvoient les espions, les politiques, ceux qui travaillent à deux fins. Le roi, prévenu à temps d'une attaque contre le Louvre, part à Saint-Cloud, et le coup des Guises est manqué.

Dans la *Mort de Henri III* la construction est plus lâche. La coordination des événements est plus difficile à établir entre la résistance de la ville, les menées des Jacobins, et le parti vainqueur du roi et du Béarnais aux portes de Saint-Cloud. Malgré la multiplicité des faits, Vitet ne transige pas. Ils sont représentés directement devant nous. Aucun subterfuge traditionnel, description, récit, pour unifier l'action.

Le sujet des *États de Blois* permettait plus de modération dans l'emploi de cette technique. Le siège de l'action est le château de Blois. La progression de la pièce est plus psychologique que proprement dramatique. L'action est tendue, serrée, entre les deux adversaires jusqu'au moment où le roi, par un dernier effort de volonté, fait assassiner le Duc dans son cabinet.

L'esquisse rapide de ces scènes montre bien qu'une telle facture répond aux nouvelles exigences des critiques. Rien de guindé, plus de conventions désuètes. Transporté sur la scène, cela donne le drame romantique.

Cette liberté d'allure s'accompagne d'une vérité de ton également caractéristique. En effet, tous les efforts précédents avaient misérablement échoué dans cet ordre. C'est vraiment de la couleur locale que nous donne Vitet. On la trouve indiquée avec mesure dans les détails extérieurs et dans l'étude nuancée des personnages.

Il n'y a encore rien chez Vitet du décor un peu bric-à-brac des Romantiques. L'indication est sommaire, évocatrice. Telle la mise en scène de cet épisode à la Barricade :

« Jeudi 12 mai, midi. La place de Grève. Deux compagnies de Suisses sont rangées sous les fenêtres de la maison de la ville. La place est pleine, jusqu'au bord de l'eau, d'une foule immense de bourgeois, de moines et de mariniers presque tous armés. Ils tendent de fortes chaînes à dix pas des Suisses, et entassent derrière les chaînes de gros tonneaux pleins de terre, des solives et des meubles brisés. Les cloches de la maison de ville, celles de Notre-Dame et de toutes les paroisses des environs sonnent à coups redoublés [1].

Les costumes sont plus soignés. Une section tout entière leur est consacrée. La mode des élégants en 1588 est décrite avec une minutie qui prépare tout l'apparat de la scène :

« Pourpoint de soie brochée, boutonné depuis la ceinture jusqu'au cou, et découpé par bandelettes larges de deux doigts, traversées de distance en distance par d'autres bandelettes de même largeur, ce qui forme une espèce de grillage ; manches bouffantes, matelassées ou garnies de baleines ; fraise de quatre à cinq pieds de circonférence, composée de trois rangs de gros plis réguliers. Petit manteau très court, de drap ou de velours, bordé de galons d'or ; chapeau de feutre à larges bords, à forme haute et presque pointue, surmonté d'une plume blanche ; haut-de-chausses en soie, bouffant, découpé comme le pourpoint et de même couleur. Les couleurs à la mode sont le jaune-citron, l'orange, le blanc, le vert et le merde-d'oie. Le manteau doit être carmélite ou noir, rarement bleu foncé ou ponceau. Bas de soie amarantes ou verts ; souliers de buffle très couverts et pointus ; en négligé, bottes de buffle ; gants de soie brodés ; médaillon suspendu au cou par une chaîne à plusieurs rangs ornée de rubis ; large ceinturon portant d'un côté une escarcelle ou grande bourse à fermoir, de l'autre une longue épée à poignée de fer poli. Petites moustaches ; barbe longue de deux pouces et terminée en pointe [2]. »

Mêmes détails pour les costumes des dames.

« A la ville, la coupe des habits et des robes est à peu près la même ; l'étoffe seule est différente ; la serge de Florence, la filoselle et la bure remplacent le velours et le damas. »

« Les ligueurs portent presque tous un grand manteau de

1. *La Ligue*, 1883. T. I, scène x, p. 492.
2. *Ibid.*, t. I, pp. 320.

serge verte ou brune, le chapeau pointu et la petite botte de cuir jaune ; plus, le chapelet autour du cou et la croix blanche [1].

Cette exactitude d'érudit se retrouve dans l'étude des caractères. Avant de les mettre en scène, Vitet s'est livré à une sérieuse enquête dans les chroniques du temps. Il a condensé ses recherches en de courtes esquisses au début du livre. C'est un croquis du personnage qu'il nous donne avec son physique, ses humeurs, les à-côtés de caractère qui font saillir une personnalité.

Voici le duc de Guise qui joint à un courage brillant, souvent même téméraire, les avantages extérieurs les plus séduisants ; « aussi la France était-elle folle de cet homme-là [2] ».

C'est sa sœur la duchesse de Montpensier. Son plaisir favori était le jeu.

« Qu'on juge en effet si elle aimait les cartes : le jour où Henri IV entra dans Paris après le siège, elle s'écriait le matin : « Ne trouverai-je pas un poignard pour me percer le cœur ? » Mais le soir, le vainqueur lui ayant fait proposer une partie de prime, elle ne put résister à une offre si séduisante, et lui pardonna sa victoire en lui gagnant son argent [3]. »

Même complaisance vis-à-vis du peuple.

« Quant à Crucé, c'est un petit homme à la tête grisonnante, l'œil vif, le front ridé. Il croit de toute son âme à la bonne vierge et à la Ligue. Ce qu'il aime le plus au monde c'est la chasse aux Huguenots : il y a consacré plus de temps en sa vie qu'à méditer ses causes [4]. »

Ce souci de vérité ne se dément pas dans la pièce. Les personnages de Vitet sont plus vrais historiquement que tous les Henri III et les Louis XI à venir du drame romantique.

C'est bien là, Henri III, tour à tour dévot jusqu'à la superstition, et débauché, faible, irrésolu, en proie à des accès de

1. *La Ligue*, t. I, p. 321.
2. T. I, personnages, p. 314.
3. *Ibid.*, p. 316.
4. *Ibid.*, p. 318.

fureur noire contre le Guise, puis oubliant tout auprès de ses épagneuls. La Montpensier, impatiente des lenteurs de son frère : « Dieu soit loué et vous aussi, mon cher Henri. Je tremblais de vous voir marcher à pas de tortue et j'en mourais déjà d'impatience [1]. » Toujours prête à aller de l'avant, elle aime le risque, qu'il s'agisse de « plumer » l'ambassadeur espagnol à prime ou de mener tard dans la nuit l'attaque contre le Louvre.

Le réalisme du peuple est plus neuf encore. On sait que Hénault l'avait écarté. Quant à d'Outrepont, mieux vaut n'en pas parler.

Ce n'est pas encore la truculence de Gautier.

PREMIER BOURGEOIS, *à son voisin.*

Écoute un peu, Thomas, je n'entends plus le canon.

SECOND BOURGEOIS

Tu es donc sourd ? Tiens, prends ton oreille comme cela, vois-tu, et tu entendras.

PREMIER BOURGEOIS

Parbleu, oui, comme ça ronfle.

SECOND BOURGEOIS

Ah, c'est qu'on s'éclabousse de la belle façon, là-bas, sur le pont.

PREMIER BOURGEOIS

Tu sais bien, le petit Guérard, le perruquier ? On vient de le rapporter chez sa femme, les os tout brisés : il n'a pas pour deux heures à vivre ; le bon Dieu est déjà chez lui.

SECOND BOURGEOIS

Ç'est bien fait ; pourquoi sortent-ils, tous ces vaillants-là ? Ce n'est pas le métier des bourgeois [2].

Il est probable et plus que probable que c'est le peuple du XIXe siècle autant que celui du XVIe qui parle ; mais certains traits de l'humeur populaire ont été saisis, et Dieu merci !

1. *Les Barricades*, scène V, t. I, p. 443.
2. T. II. *Mort de Henri III*, scène II, p. 353.

c'est du style plat et trivial, dirait d'Outrepont. Jugez un peu On vient de jeter un Huguenot à la rivière.

J. CLÉMENT

Il y est. A d'autres, les amis !

Entre Crucé, le front tout en sueur ; il est suivi d'une bande armée de piques et de mousquets.

CRUCÉ

Vive Dieu ! j'ai vu le plongeon ! c'est très bien, mon petit Clément ; du courage ! la tête en bas, c'est ça même.

J. CLÉMENT

Eh bien ! père Crucé, vont-ils un peu chaudement, aux prés Saint-Germain ?

CRUCÉ

Non, mon enfant ! niaiserie, bagatelle, papier mâché, on ne tue pas. Ce sac à vin de Marteau ne pense qu'à remplir ses poches. Voler ! morbleu ! ce n'est plus ça ! Vous autres, mes petits, pas de bêtises, s'il vous plaît ! Est-ce que vous ne dites pas bonjour à M. le Président ? Il y a du gibier chez lui. Mais pas de plongeon, bien entendu : tous ces robins à bonnets carrés, ça se réserve pour la potence. Adieu, mes petits. Je vais voir ce qu'ils ont fait à la Grève.

J. CLÉMENT

Adieu, père Crucé [1].

Crucé sort.

Chez les grands, même franchise dans le dialogue. Ce n'est plus une marqueterie de mots historiques ou de « Ventre saint-gris » consacrés par la légende. La vérité est dans l'allure générale du discours.

Ce goût marqué pour le pittoresque, le particulier, s'accompagne volontiers d'un certain sens du comique : par moments, on voit se dessiner ce qui sera le grotesque. Quelques-uns de ces effets sont malencontreux ; tel le jargon à l'allemande d'un officier de la garde suisse [2]. D'autres, volontairement ou non, font contraste avec ce qui les entoure. Ainsi la bagarre entre

1. T. I. *Les Barricades*, scène XII, pp. 514-515.
2. T. II. *Mort de Henri III*, scène V, p. 419 et suiv.

les pages du Guise et du Valois [1], bien qu'étroitement rattachée à l'action, oppose les espiègleries, les éclats de rire des pages à la tension de l'intérêt principal. Enfin, il en est d'autres la lignée des Quasimodos : les fous de cour, les bouffons. Au milieu de la cour en alarme à la nouvelle de l'arrivée du duc de Guise, le nain Gugliomo et l'écuyer Davila échangent des propos sarcastiques et « parient des sorbets et des rubans pour ces demoiselles [2] » à qui l'emportera, du Duc ou du Roi.

Il n'y a, certes, rien de prémédité, rien de systématique chez Vitet quand il fait badiner son fou à la barbe des princes en émoi. L'histoire lui fournissait les éléments. Son bouffon est conforme à tout ce que les traditions rapportent d'un tel personnage. Mais il est curieux de noter la place faite au comique dans une œuvre qui précède de si peu la *Préface de Cromwell.*

Esquisse du grotesque, liberté de facture, vérité des caractères et pittoresque du dialogue, n'est-ce pas là le drame romantique en germe ? A cet égard, on ne saurait nier l'importance de Vitet. Nous avons le témoignage de ses contemporains : Dumas le range à côté de Hugo et de Lœve Veimars parmi les précurseurs de son drame [3].

Reste à savoir si cette œuvre de précurseur n'offre qu'un intérêt purement livresque, ou si elle est digne de passer à la postérité.

En sortant de la lecture des drames d'un Outrepont ou d'un Rœderer, on est tenté d'exagérer le mérite de Vitet. Cela vit. Il est bien certain qu'il n'avait pas étudié cette époque sans prendre contact avec elle. On a vu qu'il avait su faire revivre assez heureusement certains personnages. Il lui arrive parfois de réussir à donner l'illusion complète de la vie, surtout quand il y est aidé par un événement particulièrement dramatique dans l'histoire. En ce cas, il fait un tri

1. T. II. *Etats de Blois*, scène I, p. 65 et suiv.
2. T. I. *Les Barricades*, scène IV, p. 415 et suiv.
3. Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour*, 1829, in-8. Préface.

parmi les matériaux, les assemble avec une simplicité poignante, comme la vérité même. Je citerai à cet effet la scène de la mort du duc de Guise.

LE MARÉCHAL DE RETZ, *bas à M. de Gondy.*

Ne vous semble-t-il pas que M. le duc a le visage défait et l'air souffrant ?

DE GONDY, *bas.*

C'est, je crois, pour s'être levé un peu trop tard.

Il lui dit quelques mots à l'oreille.

LE MARÉCHAL DE RETZ, *riant.*

Ah ! vous m'en direz tant...

GUISE, *à son frère.*

Comment ! d'Espignac n'est pas encore ici ?

LE CARDINAL DE GUISE

Il a couché en ville.

GUISE

Ce temps sombre et pluvieux l'aura effrayé : pour moi, il m'est contraire... Ne trouvez-vous pas, messieurs, qu'il fait bien froid dans cette salle ? s'il était possible d'avoir un peu de feu ?

RAMBOUILLET, *avec empressement* .

Assurément, monseigneur. Holà ! Saint-Prix !

Entre Saint-Prix, valet de chambre du roi.

Apportez-nous quelques fagots.

Saint-Prix sort par la porte du vestibule. Au même moment, d'Espignac entre par celle de l'escalier.

Ah ! le voici enfin, ce d'Espignac !...

D'ESPIGNAC, *d'un ton moins enjoué qu'à l'ordinaire.*

Vous êtes donc venu, monseigneur ?... par le temps qu'il fait... Cet habit de soie est bien léger ; vous auriez dû en mettre un plus fourré.

GUISE, *à demi voix, et après un moment de silence.*

Comment ! et toi aussi, d'Espignac !... (Plus bas) Sais-tu quelque chose ?

D'ESPIGNAC, *bas.*

Non, rien ; mais il y a bien des soldats dans la basse-cour... Et

tout à l'heure, en passant sous le guichet, un inconnu m'a dit à l'oreille : « Si tu y vas, tu y chéras. »

GUISE, *bas.*

Il est trop tard... N'en dis rien à mon frère.

LE CARDINAL DE GUISE, *élevant la voix.*

Mon Dieu, voyez donc, Henri, il y a du sang sur votre fraise !

GUISE

Du sang !...

Il porte la main à son visage, et, s'apercevant qu'il saigne par le nez, il fouille de l'autre main dans ses chausses pour y prendre son mouchoir et ne le trouve pas.

Mes gens ne m'ont point donné de mouchoir ; mais ils sont excusables, je suis venu en telle hâte !... Monsieur de Fontenay, auriez-vous la bonté de descendre jusqu'au bas de la rampe ? Vous y trouverez Péricard ou quelqu'un de chez moi, et vous me demanderez un mouchoir.

FONTENAY

J'y vais, monseigneur.

GUISE

Mille pardons.

Fontenay ouvre la porte et va pour sortir.

UN DES ÉCOSSAIS

On ne passe pas !...

LARCHANT, *l'interrompant.*

Imbécile, veux-tu bien te taire !... Passez, monsieur, passez.

Il laisse sortir Fontenay et referme aussitôt la porte.

LE CARDINAL DE GUISE

Voilà qui est singulier ! MM. les Écossais s'avisent donc de faire sentinelle à cette porte ? Leur aurait-on donné cette consigne ?

RAMBOUILLET

Non, monseigneur, à coup sûr ; mais, voyez-vous, c'est l'effet de l'habitude.

D'ESPIGNAC, *à part.*

Je n'aime pas cette méprise !

Saint-Prix rentre, apportant des fagots, et allume du feu.

GUISE, *s'approchant de la cheminée.*

Voilà qui me fera du bien.

Au bout d'un moment, saignant toujours par le nez, il témoigne quelque impatience et dit :

Ce mouchoir n'arrive pas...

SAINT-PRIX

Monseigneur veut-il que j'aille en prendre un dans la garde-robe du roi ?

GUISE

Merci, monsieur, je ne puis tarder à recevoir le mien. Mais n'entends-je pas du bruit dans l'escalier ?

LE CARDINAL DE GUISE

Ce sont encore ces soldats !...

GUISE

On dirait une querelle...

D'ESPIGNAC

Il faut voir ce qu'ils font.

Il s'avance vers la porte.

RAMBOUILLET, *le retenant.*

J'y vais, monsieur l'archevêque...

D'ESPIGNAC

Eh bien ! nous irons ensemble.

RAMBOUILLET, *ouvrant la porte.*

Qu'y a-t-il donc, Larchant ?

LARCHANT

Rien, monsieur, c'est un mouchoir qu'on apporte à monsieur de Guise.

D'ESPIGNAC

Mais pourquoi tant de bruit ?

LARCHANT

Est-ce qu'on a fait du bruit ? Certes, ce n'est pas ici, vous aurez entendu ces petits pages qui se battent et se disent des insolences au pied de l'escalier.

RAMBOUILLET, *bas à Larchant.*

Tâchez que cela ne recommence pas, Larchant.

Il ferme la porte.

D'ESPIGNAC, *présentant le mouchoir à Guise.*

Tenez, monseigneur, voilà un mouchoir bien froissé.

LE CARDINAL DE GUISE

Ne dirait-on pas qu'ils l'ont arraché de force ?... Eh ! mais, il était noué à ce coin ; il y avait là quelque chose qu'on a ôté...

D'ESPIGNAC, *bas à Guise.*

Sans doute un avis à monseigneur...

GUISE, *debout, le dos tourné contre le feu.*

N'y faites pas attention, mes amis.

Il prend le mouchoir et s'en essuie le visage.

Mon sang s'est arrêté...

LE CARDINAL DE GUISE

Oui, mon frère, mais vous pâlissez.

GUISE

C'est possible, le cœur me fait mal.

LE CARDINAL DE GUISE, *lui prenant la main.*

Bon Dieu ! quelle sueur froide !

GUISE

Ce n'est rien, j'y suis accoutumé... Si je mange seulement quelques bagatelles, ce sera l'affaire d'un moment

Il tire de sa poche une petite boîte d'or en forme de coquille.

Eh bien, tout me fait donc faute aujourd'hui ! Je ne croyais pas que mon drageoir fût vide.

A Saint-Prix qui souffle le feu.

Monsieur Saint-Prix, voudriez-vous aller voir à l'office du roi s'il y aurait quelques raisins de Damas ou bien de la conserve de roses ?

SAINT-PRIX

Vous allez être servi, monseigneur.

Il sort.

LE CARDINAL

Asseyez-vous, mon frère.

GUISE

Ah ! ne vous effrayez pas, c'est peu de chose.

Il s'assied.

SAINT-PRIX, *rentrant.*

Mon Dieu, que je suis fâché, monseigneur ! Il n'y a ni raisins, ni

conserve ; mais voici des prunes de Brignole, voulez-vous en goûter ?

GUISE

Oh ! c'est tout ce qu'il faut, c'est excellent.

Il en mange deux ou trois

D'AUMONT

Eh bien, monseigneur, le cœur vous revient-il ?

GUISE

Oui, monsieur le maréchal, je suis déjà beaucoup mieux. Mais n'avons-nous pas grand nombre d'affaires ce matin ?

PÉTREMOL

Oui, monseigneur : dix ordonnances et trois requêtes.

GUISE

Que ne commençons-nous en attendant Sa Majesté ? Etes-vous de mon avis, messieurs ?

DE GONDY

Certainement, monseigneur.

GUISE

Je prierai donc monsieur Marillac de nous donner lecture de la première ordonnance.

MARILLAC

Voici, monseigneur ; elle a rapport à la tenue des registres de messieurs les receveurs de la gabelle. (Il lit.) « Nous, Henri, par la grâce de Dieu, roi de France et de Pologne,... »

La porte de la chambre du roi s'ouvre. Entre Révol.

RÉVOL, *s'approchant de Guise.*

Monseigneur, Sa Majesté vous prie de venir lui parler.

GUISE

Le roi me demande ?...

RÉVOL

Oui, monseigneur, il vous attend dans son vieux cabinet...

GUISE

J'y vais, monsieur.

Grand silence dans la salle. Les conseillers se regardent les uns les autres d'un air mystérieux. Quand Révol est entré, Guise se lève, cherche pendant un moment ses gants qui sont dans sa main, puis laisse tomber à terre son mouchoir, et met le pied dessus comme par mégarde.

MARILLAC, *ramassant le mouchoir.*

Ah ! monseigneur, il ne peut plus vous servir !

GUISE

C'est vrai,... cela me fâche... j'en voudrais bien un autre.

SAINT-PRIX

A l'instant, monseigneur.

Il sort.

GUISE

C'est un contre-temps : le roi m'attend...

Il met quelques prunes dans son drageoir et répand les autres sur la table.

Messieurs, qui en veut se lève.

Après un moment de silence.

Je croyais que monsieur Saint-Prix serait plus tôt de retour.

Il met son manteau tantôt sur une épaule, tantôt sur l'autre ; enfin, après deux ou trois minutes d'hésitation, il dit :

Décidément, monsieur Saint-Prix ne revient pas... On ne peut pas faire attendre le roi si longtemps ! Adieu, messieurs.

Le cardinal et d'Espignac lui répondent de la main. Il s'avance vers la porte d'un pas ferme : l'huissier l'ouvre, et, aussitôt qu'il est passé, la referme.

RAMBOUILLET

Monsieur de Marillac, nous sommes à vous, continuez votre lecture.

MARILLAC

« Article Ier. A partir de la Pâque prochaine... »

LE CARDINAL, *l'interrompant.*

Pardon, monsieur, laissez-nous écouter...

D'ESPIGNAC

Quel bruit !

On entend quelques cris et un grand trépignement de pieds dans la chambre du roi.

LE CARDINAL, *se levant si brusquement qu'il renverse son siège.*

Dieu ! c'est mon frère que l'on tue [1] !

Mais de tels effets sont rares [2]. Ils sont dus à une simplification souvent arbitraire des faits. Or l'histoire ne badine pas avec les faits, bien au contraire. L'exactitude de l'érudit

1. T. II. *Les Etats de Blois*, scène IX, pp. 229-235.
2. Voir encore *Les Barricades*, scène X, la fin. Épisode haletant, un coin de bataille à la Shakespeare.

l'empêche ainsi de se dégager du document, elle étouffe l'imagination[1].

On ne peut jeter de l'idéal dans une époque que lorsqu'on peut rêver sur elle, écrit-il dans l'introduction, c'est-à-dire lorsqu'elle apparaît dans un demi-jour, lorsque les monuments qu'elle a laissés n'ont pas cette netteté désespérante que l'imprimerie donne à tout ce qu'elle touche [2].

La lecture des *Scènes de la Ligue* fait rêver, mais peu. Elles sont grisailles, le dialogue est terne, malgré tout le pittoresque qu'on veut bien y trouver. La scrupuleuse exactitude de l'historien, aussi impitoyable que la lumière projetée par l'imprimerie, arrête les élans de l'auteur [3].

Disons que Vitet avait conscience de cet écueil. « Assurément, ce serait une belle poétique que celle-là : faire de l'érudition la condition première de l'art [4]. » La faute en est donc au genre lui-même autant qu'à l'écrivain. S'il nous restait des doutes à cet égard, l'exemple de la *Jacquerie* viendrait les dissiper. Elle présente les mêmes défauts, les mêmes qualités que la *Ligue*. C'est à la célébrité de l'auteur seule qu'elle doit d'être un peu plus connue, mais guère plus goûtée.

1. L'art intervient-il, son rôle est bien modeste. « Il lui est permis d'arranger, de façonner un peu les hommes et les choses, mais c'est pour leur donner l'air encore plus historique. » Introduction, p. 259.
2. *Ibid.*, p. 279.
3. Voir les jugements de Guizot, de Brandes sur Vitet, les plus définitifs qui aient été prononcés : « Il n'est au pouvoir d'aucun homme, historien ou poète, de se détacher tout à fait de son propre temps et de se transporter en arrière dans les mœurs et le langage d'une société bien moins avancée. Mais, à tout prendre, la vérité ne manquait nullement aux acteurs bourgeois ou populaires des *Scènes historiques*, de M. Vitet, et elles donnent une juste et vivante idée des relations des diverses classes sociales de cette époque, et de leur part d'influence aux événements dans lesquels elles avaient agi, chacune pour son compte et avec son caractère », *Études philosophiques et littéraires de Vitet*. Notice de Guizot, p. 10-11. Ces scènes ne sont faites que pour la lecture. Vitet manquait aussi bien de passion créatrice que de talent artistique. Si Vitet a si bien abandonné ce genre, c'est que « cet esprit si puissant n'était pas absolument libre ni dans l'observation, ni dans l'exécution ; il était alourdi par l'érudition et la poussière des archives... ce pégase si beau, si ardent, était attaché au râtelier dans une bibliothèque », p. 392. Brandes, *Les grands courants du Romantisme en France*.
4. *Les Barricades*. Préface, *op. cit.*

CHAPITRE V

LES IMITATEURS DE VITET : J.-B. RŒDERER — TH. LAVALLÉE [1]

La date des *Barricades* marque le début d'activité du genre des scènes historiques. A peine avaient-elles paru que les imitateurs se mirent à l'ouvrage. La période de tâtonnement était finie, la voie était ouverte. On s'attacha de préférence à l'histoire contemporaine. Les faits de la Révolution et de l'Empire étaient encore présents à la mémoire, la documentation était facile. La peinture des mœurs n'était pas chose extraordinairement difficile non plus. Il n'était pas nécessaire de posséder le sens de l'histoire. Les scènes historiques ne diffèrent d'une pièce d'actualité que par l'avantage qu'elles offrent de négliger la construction, la liaison des scènes et des événements. Cette absence d'art, cette facilité relative fit surgir une légion d'hommes de plume qui se découvrirent tout d'un coup le talent de découper l'histoire en scènes. Ce sont les Gallois, les Régnier d'Estourbet, les Saint-Maurice, les Bonnias, etc... De 1826 aux alentours de 1830 il est peu d'événements des trente dernières années qui leur échappent. On nous donne la *Mort de Louis XVI* [2], celle de Robespierre [3], le 18 Brumaire [4], la conspiration de Malet [5], les massacres de

1. Pour Rœderer, voir Marsan, *op. cit.*, pp. 153-155.
2. Duchatellier, *op. cit.*
3. H. Bonnias, *Le 9 thermidor ou la mort de Robespierre*, drame historique non représenté. Paris, Moutardier, 1831.
4. Vicomtesse de Chamilly, *op. cit.*
5. *Soirées de Neuilly*, *op. cit.*

Septembre [1], la mort des Girondins [2], l'intérieur des comités révolutionnaires [3], le 9 Thermidor, etc., etc.

D'autres, plus austères, ne reculent pas devant les compilations. Ils vont puiser leurs sujets dans les époques lointaines choisies par Vitet, voire même plus lointaines encore. Dans le genre spécial qui nous intéresse, celui de l'histoire du temps passé mise en dialogue, Vitet a donc aussi ses imitateurs. Je ne parlerai pas du plus célèbre d'entre eux, de Mérimée, que les *Scènes de la Ligue* ont certainement inspiré. Il appartient à l'histoire littéraire, et il y a longtemps qu'un jugement définitif a été passé sur cette œuvre de jeunesse [4]. La *Jacquerie* d'ailleurs, avec la *Ligue*, représente le maximum de réussite que pouvait donner un tel genre.

Mérimée n'est pas le seul qui se soit pris d'intérêt pour le passé à la lecture des *Barricades*. Le comte P.-L. Rœderer emboîta le pas [5]. Nous avons vu (voir plus haut ch. IV-I, p. 41) qu'il avait été un des premiers à soupçonner la valeur dramatique de l'histoire. Mais il avait tourné autour du sujet. Il s'entêtait à n'en tirer que des comédies, témoin son *Diamant de Charles V* et son *Marguillier*. Le succès de Vitet l'orienta vers un côté plus grave de l'histoire de nos pères. Il se fit historien. Vitet s'était attaqué à des événements connus, indiscutables. Il voulut pénétrer le mystère qui entourait encore des faits douteux et se servir de la forme dramatique pour donner le plus de clarté possible à son interprétation. En somme, il faisait une thèse. Avec les années,

1. Régnier d'Estourbet, *Les Septembriseurs*, scènes historiques. Paris, Delangle, 1829.

2. A. Duchatellier, *Théâtre historique de la Révolution*. Deuxième livraison : *La mort des Girondins*. Paris, Rapilly, 1829.

3. P. C. Ducancel, *Esquisses du gouvernement révolutionnaire de France aux années* 1793-1794 *et* 1795. Paris, Bricon, 1830. « L'intérieur des comités révolutionnaires, l'an II, le thé à la mode. »

4. Voir les jugements de Filon, *Les grands écrivains français, Mérimée*. Paris, Hachette, 1898.

5. *La mort de Henri IV*. Préface. *Comédies historiques*, nouvelle édition suivie de la *Mort de Henri IV*, fragment d'histoire dialoguée. Paris, Lachevardière, 1827.

ce zèle de justicier s'accroît : « Je ne puis me relâcher de mon respect pour la *vérité* et la justice. L'histoire doit sans doute livrer les monstres qu'elle rencontre à l'animadversion universelle, mais elle n'a pas le droit d'en créer ou d'en placer où il n'y en a pas [1]. »

Ce qu'il va tirer au clair, c'est d'abord la cause de la *mort de Henri IV* ; simple badinage auprès de ce qu'il abordera ensuite.

Ce fragment d'histoire dialoguée est extrait presque textuellement des mémoires de Bassompierre et de Sully. D'où la naïveté et le charme de quelques scènes. Rien de plus facile, au reste, que de faire le départ de ce qui est du temps et de ce qui n'en est pas. Par endroits, une « fiction » bien placée nous avertit que l'auteur défend une thèse et soutient ses arguments par la bouche de ses personnages. Je citerai ce monologue de Henri IV :

« France pour qui je donnerais mille fois ma vie, il n'est pourtant que trop vrai : je trouble ton repos, je réveille toutes tes douleurs, je t'en prépare de nouvelles. Cette guerre t'indigne et te révolte... oui, c'est un amour criminel qui t'en prépare les calamités. Je vois ta colère, ta vengeance, ta justice armées contre moi. Mais puis-je trahir la confiance et la tendresse de cette infortunée ? O malheureuse Charlotte, ma bien-aimée, te laisserai-je dans la prison où tu es retenue, et à la merci de ton indigne tyran [2] ? »

L'auteur a la précaution de nous avertir que cette apostrophe n'est indiquée dans aucun mémoire du temps..

« Je crois devoir faire cette déclaration, parce que le passage qu'on vient de lire tend à expliquer les inquiétudes de Henri IV dans les temps voisins de sa mort par les inquiétudes de sa conscience, et à fortifier par conséquent tout le système de cet ouvrage, dans lequel je me suis proposé de prouver que la pas-

1. *La proscription de la Saint-Barthélemy*, fragment d'histoire dialoguée. Paris, Bossange. Avant-propos.
2. *La mort de Henri IV*, ouv. cité.

sion de ce prince pour Mlle de Montmorency avait été la cause de sa mort [1]. »

D'autre part, l'incorrigible plaisantin qui s'ébat dans les tréfonds de l'âme du chancelier lui suggère de ces petites scènes d'un comique qui n'appartient qu'à lui. L'heureux zézaiement du nonce du pape en est un exemple [2].

Avec le *Budget de Henri III* [3], c'est bien autre chose, toute la pièce est une comédie [4] et nous y retrouvons la veine spirituelle du *Fouet de nos Pères*. Elle ne réussit d'ailleurs pas à alléger cette indigeste compilation sur les causes des guerres de religion. C'est tout un morceau d'histoire qu'il nous apporte :

« J'ai fait pour la préface de mon *Henri III* une histoire nouvelle des guerres dites de religion et je prouve que ce n'ont été que des guerres de grands et gens de cour où la religion n'est entrée elle-même pour rien, où elle n'a été introduite en fin de compte que par la politique des gens de cour [5].

Au désir de faire éclater la vérité se joint celui d'édifier.

« Ici le résultat des faits historiques bien entendus est de prémunir le peuple contre la domination des prêtres, la cupidité et l'ambition des cours, l'arbitraire des rois. Il est bon de ne rien perdre de cette triple instruction [6]. »

Dans la *Proscription de la Saint-Barthélemy*, il suit la même voie. C'est encore une thèse.

1. *La mort de Henri IV, op. cit.* Préface.
2. *Ibid.*
3. *Le budget de Henri III* ou les premiers États de Blois. Paris, Bossange, 1830.
4. *Ibid.* Dissertation : « Les premiers États de Blois ont été réellement une comédie où l'on voit d'un côté la cour prendre une peine infinie pour persuader aux États généraux que la nation est furieuse contre les Protestants, qu'elle veut absolument leur faire la guerre, que c'est son devoir et par conséquent qu'ils doivent fournir au roi l'argent nécessaire pour la faire, et où l'on voit, de l'autre côté, les députés de la nation pénétrer l'intention du prince, se jouer du prince et des courtisans qui croient se jouer d'elle. C'est cette comédie que j'ai rédigée. »
5. *Correspondance, op. cit.* Bois-Roussel, 26 de l'an 1828.
6. *Le budget de Henri III.* Dissertation.

« Après avoir lu, il y a quelque cinquante ans, les principaux écrits qui concernent la Saint-Barthélemy, il m'est resté dans l'esprit que la Henriade était fondée sur une pure fiction ; que le massacre n'était point l'ouvrage du fanatisme mais d'une convulsion de la haine et de la peur dans quelques personnages de cour et dans l'âme d'un roi absolu [1]. »

Le titre est significatif : c'est un défi lancé à la controverse :

« Fragment d'histoire dialoguée, en cinq actes et en prose ; précédé d'une ébauche historique des premières guerres de cour ou guerres des grands ; dans le XVIe siècle nommées improprement guerres de religion, et de réflexions sur la Saint-Barthélemy ; suivi de remarques sur plusieurs accusations portées par divers historiens de nos jours contre Catherine de Médicis. »

et, dernier coup de boutoir, voici une épigraphe : « La Saint-Barthélemy ne fut pas le crime du fanatisme, ce fut celui du pouvoir absolu [2]. »

Il serait fastidieux d'étudier ces pièces dans le détail. C'est la dégénérescence des scènes historiques. Avec elles, le genre dévie. L'histoire perd son pittoresque. On s'achemine vers des essais tendancieux, surchargés de notes et de pièces à l'appui, à peu près sans valeur pour les historiens et sans aucun intérêt pour la littérature [3].

Avec Th. Lavallée, on tombe dans le défaut contraire. Ce ne sont plus les idées qui étoufferont l'œuvre, c'est le pittoresque. Il y en a trop. La juxtaposition de nombreux détails, défaut inhérent au genre, s'accentue chez lui. Le manque d'art est complet. Les mises en scène sont des traités d'archéologie. Autour de l'épisode de la mort du duc d'Orléans [4], il trouve moyen de ramasser la description détaillée d'un repas et de tous les services qui le composent, celle du couvent des

1. *La proscription de la Saint-Barthélemy, op. cit.* Avant-propos.
2. *Ibid.*
3. Voir le jugement de Marsan, *op. cit.*, p. 154 note.
4. Th. Lavallée, *Jean sans Peur, Duc de Bourgogne*, scènes historiques, première partie. *La mort du duc d'Orléans*, novembre 1407. Paris, Lecointe, 1829.

Augustins, de l'hôtel Saint-Paul avec historique, celle de la maison de Notre-Dame, de la rue Vieille-du-Temple, etc., etc. un poème d'amour du temps « Ah ! belle blonde », une discussion littéraire et une procession mortuaire dont il n'omet aucun détail.

L'érudition de Lavallée s'explique ; il écrivit une histoire de Paris. Regrettons seulement qu'il n'ait pas apporté plus de mesure dans cet étalage d'érudition qui parfois ne manque pas d'intérêt. Ici et là se détachent une scène plus vigoureuse, un détail qui fait saillie, mais ce ne sont que des éclairs. L'ouvrage reste un catalogue de ce qui se disait, se mangeait, se portait à cette époque.

Les œuvres de Rœderer et de Lavallée montrent les deux extrêmes où se porta le genre après Vitet. On en exagéra les défauts sans réussir à faire mieux ou même aussi bien.

A côté de ceux-ci se trouvent d'autres tentés aussi par le passé, Saint-Germeau écrit *le Tumulte d'Amboise* [1], Saint-Esteben la *Mort de Coligny* [2], et Cordelier Delanoue le *Barbier de Louis XI* [3]. Ces œuvres ne valent pas qu'on s'y arrête ; elles n'apportent rien de nouveau à ce que nous savons des scènes historiques et font preuve des mêmes défauts.

Ces derniers efforts marquent la fin du genre.

1. Saint-Germeau, *La réforme en* 1560 *ou le tumulte d'Amboise*, scènes historiques. Paris, Levavasseur et Canel, 1829.

2. Saint-Esteben, *La mort de Coligny ou la nuit de la Saint-Barthélemy*, 1572. Scènes historiques, Paris, Fournier, 1830.

3. Cordelier Delanoue, *Le barbier de Louis XI*, 1439-1483. Paris, Mme Charles Bechet, 1832.

CONCLUSION

Arrivée à la fin de cette étude, il semble qu'on voie se dessiner plus nettement la courbe des scènes historiques. On s'explique aussi plus aisément la brièveté de leur succès et l'oubli dans lequel nous les laissons.

Elles présentent avant tout un intérêt d'actualité. Ce genre intermédiaire, qui n'est pas tout à fait de l'histoire ni tout à fait du théâtre, convenait à une période de bouleversement littéraire. Il satisfaisait le public par ses nouveautés et n'offusquait pas les défenseurs du système classique en voulant transporter ces mêmes nouveautés sur la scène. Le champ plus modeste où il se confine, celui de la lecture, lui permit de préparer les esprits à des hardiesses dramatiques qui n'auraient pas été représentées sans grande opposition.

A cet égard, il poussa plus avant dans la voie ouverte par le roman historique ; celui-ci accoutumait les contemporains à des sujets pris dans l'histoire nationale. Il les présentait sous une forme lâche, décousue, peu construite. Ce même décousu, ce même manque de construction, est transporté avec les scènes dramatiques de la narration dans l'action dramatique à proprement parler. Le pas est immense : l'un offrait les sujets, l'autre donna la forme. Il ne fallait plus que le génie d'un écrivain pour s'emparer des deux, les modifier selon sa personnalité, et nous donner le drame romantique.

On a vu comment s'expliquait la naissance de ces genres mal définis, si peu conformes à nos traditions littéraires. La débâcle du système classique jetait les esprits dans un état d'inquiétude. Cette période, stationnaire en apparence, est une époque de fermentation. Sous les impulsions venues

de l'étranger on pousse des tâtonnements dans tous les sens. La forme et le fond des genres littéraires sont bouleversés. On va substituer la technique plus réaliste de Shakespeare à celle de nos classiques. L'inspiration ne nous viendra plus de l'Antiquité, les sujets seront pris dans l'histoire moderne. De toutes parts l'histoire envahit le domaine des lettres. La mise à jour de documents jusque-là ignorés précipite le mouvement. On prend contact avec la vie du passé pour demander du concret, du particulier, de la « couleur locale », non plus de vastes théories philosophiques. Pour atteindre le maximum de vérité certains historiens s'emparent de la forme dramatique.

Quoi qu'on fasse pour replacer les scènes historiques à leur moment, expliquer les courants qui contribuèrent à les former, il faut s'incliner devant l'originalité de certains esprits. Le Président Hénault, plus de cinquante ans à l'avance, devança cette nouvelle façon d'écrire l'histoire. Son *François II* n'en reste pas moins une œuvre froide, très conventionnelle, vu l'impossibilité presque matérielle où il se trouvait d'exécuter pleinement ce qu'il avait conçu. Ce n'est donc pas d'après cette pièce que nous porterons un jugement sur le genre.

Quelle valeur doit-on y attacher ? Quel résultat cela pouvait-il donner ? *La Ligue* de Vitet, la fleur du genre avec *la Jacquerie,* nous permet de l'apprécier.

Les scènes historiques satisfont l'esprit par l'accent de vérité qui s'en dégage : vérité des caractères et vérité du cadre, qui font revivre sous nos yeux des états d'âme déjà lointains et des coutumes désuètes. Mais la nécessité où est l'auteur de s'effacer devant le fait, le manque d'art, l'absence de personnalité directrice, tendent à faire de ces pièces une vue cinématographique du passé. Il leur manque un intérêt humain, c'est pourquoi on les lit peu.

Elles nous intéressent à titre de curiosité. Ce fut une vogue au moment où l'histoire passionnait une génération. Elles ont avant tout un intérêt historique. Elles contribuèrent à

la formation du drame romantique. Elles en fixèrent la facture, le cadre et lui fournirent même la plupart de ses sujets. Le rôle auxiliaire qu'elles ont joué dans l'histoire littéraire explique leur rapide décadence. Le triomphe du drame romantique les rendit inutiles et on cessa de cultiver un genre qui s'était vu dépassé.

TABLE DES MATIÈRES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 049893255